

# AS VOZES DA BALADA

30º Aniversário de *Balada da Praia dos Cães*, de José

Cardoso Pires



Organização

MARCELO G. OLIVEIRA / PETAR PETROV



CLEPUL | Centro de Literaturas  
e Culturas Lusófonas  
e Europeias  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



# **As Vozes da Balada**

**30º Aniversário de *Balada da Praia dos Cães*,  
de José Cardoso Pires**



LUSO Sofia:press

Lisboa, 2012

#### FICHA TÉCNICA

**Título:** *As Vozes da Balada: 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires*

**Organizadores:** Marcelo G. Oliveira e Petar Petrov

**Colecção:** Ensaaios LUSOFONIAS

**Imagem da capa:** Polícia Judiciária na Praia do Guincho (1960), fotografia do processo original

**Composição & Paginação:** Luís da Cunha Pinheiro

**Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**

**Lisboa, dezembro de 2012**

**ISBN – 978-989-8577-06-1**

Marcelo G. Oliveira

Petar Petrov

(organização)

## **As Vozes da Balada**

**30º Aniversário de *Balada da Praia dos Cães*,  
de José Cardoso Pires**

CLEPUL

Lisboa

2012



# Índice

<b>Memória da <i>Balada</i></b> . . . . .	<b>5</b>
---	----------

<b>I A ENTREVISTA</b>	<b>11</b>
-----------------------	-----------

“O meu romance é uma valsa de conspiradores” – José Cardoso Pires entrevistado por António Mega Ferreira . . . . .	13
--	----

<b>II A CRÍTICA</b>	<b>27</b>
---------------------	-----------

António-Pedro Vasconcelos, “Uma tragédia portuguesa” . . . . .	29
Lélia Parreira Duarte, “Exercício de funambulismo” . . . . .	36
Antonio Tabucchi, “Crimes e lagartos” . . . . .	41
José María Latorre, “Cães que ladram e mordem” . . . . .	45
Jacques Fressard, “O primeiro grande romance sobre o salazarismo” . . . . .	48
Anthony Hyde, “Quem matou o major Castro?” . . . . .	52

<b>III O PRÉMIO</b>	<b>57</b>
---------------------	-----------

José Cardoso Pires . . . . .	59
Óscar Lopes . . . . .	62
Álvaro Salema . . . . .	67
Jacinto do Prado Coelho . . . . .	69
Maria da Glória Padrão . . . . .	71
Maria Lúcia Lepecki . . . . .	73

## **IV OS ESTUDOS 77**

Eunice Cabral . . . . .	79
Petar Petrov . . . . .	91
Ana Paula Arnaut . . . . .	101
Marcelo G. Oliveira . . . . .	114

## **V 30 ANOS DEPOIS 125**

Ana Cardoso Pires, “ <i>Balada</i> , versão doméstica” . . . . .	127
Benjamin Abdala Junior, “Medo, solidão e os horizontes solidários” . . . . .	132
Carlos Reis, “José Cardoso Pires: em busca da verdade perdida” . . . . .	136
Helder Macedo, “ <i>A Balada da Praia dos Cães</i> ” . . . . .	141
Izabel Margato, “ <i>Balada da Praia dos Cães – 30 anos</i> ” . . . . .	146
José Manuel Mendes, “ <i>Balada</i> trinta anos depois” . . . . .	154
Lídia Jorge, “A grande montagem” . . . . .	158
Luís Mourão, “Memória e recomeço” . . . . .	163
Maria Alzira Seixo, “ <i>Balada da Praia dos Cães</i> e a solidão partilhada” . . . . .	167
Maria Fernanda de Abreu, “Recapitulando ... <i>A Balada</i> , de Cesário a Buñuel (além do mais)” . . . . .	172
Miguel Real, “O realismo em <i>Balada da Praia dos Cães</i> ” . . . . .	179
Rogério Rodrigues, “ <i>A Balada</i> e o seu compositor” . . . . .	183



# Memória da *Balada*

Marcelo G. Oliveira  
Petar Petrov

What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.

T.S. Eliot

Um aniversário, uma celebração do passado e do presente, a oportunidade de revisitar a nossa memória pessoal e colectiva a partir de uma sempre inédita perspectiva. A memória de um autor, um dos maiores do século XX português, e de uma obra, ela própria uma memória de um tempo entretanto desaparecido. Tal como *O Hóspede de Job*, mais uma “história de proveito e exemplo” na carreira do autor, neste caso sobre uma época “de medo e de mentira” que se pretendia relembra, recordada de modo a que não voltasse a repetir-se no presente desse já longínquo ano de 1982, que, tal como o nosso, constituía o contraponto histórico da realidade apresentada.

De facto, após uma década de sucessivas versões manuscritas e de um intenso labor literário – tão claramente atestados pelo esmero estilístico e pela harmonia formal do texto definitivo –, José Cardoso Pires incluiria na obra dada à estampa a referência a esse presente sempre para si ineludível:

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações.

Hoje, 2012, vemos José Cardoso Pires como o escritor que, através dessa brilhante criação literária que é Elias Santana – soberbamente representado por Raul Solnado na versão cinematográfica de José Fonseca e Costa –, deambulou escrupulosamente pelas margens de um crime à procura das “significações do domínio geral”, para a “matéria universal” que extrai o livro às circunstâncias da sua criação e transforma a *Balada da Praia dos Cães* num clássico da literatura mundial – um clássico cuja releitura, tal como atestam vários depoimentos contidos no actual volume, possibilita a apreensão de um novo sentido para o nosso sempre renovado presente.

Uma obra, porém, são também os discursos que sobre ela se acumulam, como dizia Augusto Abelaira, esse outro grande contemporâneo de José Cardoso Pires – e antes mesmo da “ansiedade da influência” de Harold Bloom, que inclui a *Balada da Praia dos Cães* no seu *Cânone Ocidental*. Ao planearmos este volume comemorativo (e porque de um aniversário se trata, embora pensando igualmente num público mais generalista), optámos por evitar a forma do livro de ensaios e por incluir uma selecção de textos sobre a *Balada da Praia dos Cães* publicados ao longo dos últimos trinta anos e curtos depoimentos actuais sobre a obra e o autor. Assim, à (canónica) entrevista de António Mega Ferreira na praia do Guincho, seguem-se, por ordem cronológica, as resenhas críticas de António-Pedro Vasconcelos (Portugal), Lélia Parreira Duarte (Brasil), Antonio Tabucchi (Itália), José María Latorre (Espanha), Jacques Fressard (França) e Anthony Hyde (Estados Unidos). Na secção “O Prémio”, surgem os discursos de José Cardoso Pires e de Óscar Lopes (em representação do júri) proferidos aquando da entrega do Primeiro Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, bem como as declarações de voto dos restantes membros do júri: Álvaro Salema, Jacinto do Prado Coelho, Maria da Glória Padrao e Maria Lúcia Lepecki. Na secção “Estudos”, optámos por incluir excertos de teses de doutoramento publicadas em Portugal que considerámos reflectir algumas das principais linhas de força ao nível da interpretação académica da obra, nomeadamente os trabalhos de Eunice

Cabral, de Ana Paula Arnaut e dos organizadores do presente volume. E na secção “Trinta Anos Depois”, naturalmente, os depoimentos actuais de escritores, ensaístas e amigos do autor: Ana Cardoso Pires, Benjamin Abdala Junior, Carlos Reis, Helder Macedo, Izabel Margato, José Manuel Mendes, Lúcia Jorge, Luís Mourão, Maria Alzira Seixo, Maria Fernanda de Abreu, Miguel Real e Rogério Rodrigues.

No seu conjunto, o actual volume pretende oferecer uma súpula das vozes que ao longo dos últimos trinta anos se juntaram à desta magnífica *Balada*. Um cântico de aniversário, uma celebração e a oportunidade de voltar a conviver com a obra de um magnífico escritor, cuja (re)visitação decerto continuará, agora e no futuro, a impressionar o mais exigente dos leitores e a possibilitar um sentido para o nosso sempre renovado presente.

Agradecemos a todos os autores a generosidade e o incentivo desde cedo demonstrados. Um agradecimento especial à família do escritor, nomeadamente a Ana Cardoso Pires, pela disponibilidade e apoio oferecidos; ao Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pelo apoio ao projecto; e a Isabel Luzia, pelas traduções dos textos de Antonio Tabucchi e de Jacques Fressard.

Lisboa, Setembro de 2012



## IDENTIFICADOS OS PROTAGONISTAS

unha de guitarrista  
a' ~~don~~ Fu-Manchu

Management:

### Cultural Patches

Lingrinas

anota-se **o**; e tanto assim que jamais pronuncia a palavra de jureto (pinado, morto ou falecido)

com que se tem cruzado  
por entre os cadáveres por onde se tem passado / preferindo dizer sempre de Gijó  
designá-lo por De Guju que sempre é um termo de necessissim juiz, um título  
postumo, passe a expressão. Ando aos fantasmas, costuma ele responder quando  
preferindo

, anote-se; e tanto assim que jamais pronuncia a palavra defunto (finado, morto ou falecido) <sup>durante</sup> Trepassado a propósito do cadáver que lhe vem às mãos, preferindo tratá-lo por De Caju que sempre é um termo de merecidíssimo juízo, um título póstumo, passe a expressão. Ando aos fantasmas, costuma ele responder quando ~~em~~ se passeia em serviço. E por aqui já <sup>desconfia e</sup> se compreende como vir para lá da pessoa dos mortos, nada mais tendo a declarar.

Assim sendo, e em conformidade com os factos ocorridos no dia <sup>Três</sup> de ~~maio~~ abril do corrente ano de ~~56~~<sup>cinquenta e nove</sup>, passadas que foram quarenta e oito horas sobre o achamento de



# **Parte I**

## **A ENTREVISTA**





# **“O meu romance é uma valsa de conspiradores”**

José Cardoso Pires / António Mega Ferreira<sup>1</sup>

**3 de Dezembro de 1982**

Nesta época do ano há um frio danado a lamber a Praia dos Cães. Tão-pouco o sol chega para romper as neblinas invernais, aconchegadas à cumplicidade do mar bravio. Pelas três e meia da tarde, um estranho grupo apeia-se de um Mazda azul, meio desconjuntado. Galgam o asfalto da estrada que envolve em cintura suave o topo da praia, iniciam a descida pelas dunas, os três a trote incerto, de pé cambado. São os três de baixa estatura, ou média, quem estivesse à distância dificilmente o poderia dizer. Um deles, o mais velho, é quem visivelmente comanda o bando, um cigarro ardendo-lhe nos dedos, a mão esquerda no bolso das calças, o cabelo grisalho colado à cabeça, forte e entroncado. Depois, ligeiramente mais alto, o segundo, cabelo preto já a rarear, debruça-se para a frente, talvez em perguntas, certamente, sim, certamente em perguntas. Seguindo-lhes os movimentos, uns metros atrás, o terceiro, cabelo louro escasso, máquina fotográfica a tiracolo, não tem olhos senão para o mais velho. Descem uns bons duzentos metros em direcção ao mar. Cruzam-se com restos de férias, um saquinho vazio de batatas fritas, uma embalagem perdida de detergente, talvez pedaços de jornal (mas, pensando bem, já ninguém vai em piquenique para a praia com a merenda enrolada em papel de jornal). Chegados a uns vinte metros de

---

<sup>1</sup> Entrevista a José Cardoso Pires conduzida por António Mega Ferreira, com fotografias de Joaquim Lobo, publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 7 de Dezembro de 1982 [Nota dos organizadores].

uma duna pequena, do lado de trás da qual se adivinha o mar, o mais velho estende o braço esquerdo, armado de cigarro fumegante, e dispara: “Foi ali que o enterraram. Eles andaram para trás e para diante, à procura do melhor sítio. Decidiram-se por este aqui, na esperança de que, inumando-o do lado de cá, adiaríamos o momento em que o mar e o vento o revelariam à superfície. Afinal, enganaram-se: os cães pouparam o trabalho aos trabalhos do tempo.”

Não chega a assobiar o vento, mas há um frio insidioso a mordiscar os ossos. Dói o silêncio com os ladridos da canzoada litorânea, presentida lá para trás, por entre as árvores. O mais velho retoma: “Foi aqui que o encontraram.” Pensa-se num cadáver de homem, de cerca de cinquenta anos, segundo reza, a partir de agora, a balada pela qual o facto passará à História. Estatura média, magro, as feições já alteradas pelo tempo de decomposição, a boca talvez convulsionada no momento da morte, o cabelo comido sobre o crânio, na região onde lhe vibraram golpes “a acabar”, os sapatos calçados ao contrário. Uma perna assomou primeiro, roída pela conspiração de cães que ali se ajuntou para o desfrute.

Pensa-se no cadáver, para se evitar pensar no livro – ou vice-versa. Num como noutro caso, a investigação deverá processar-se com infinitas cautelas. O homem de cabelo branco está, no entanto, de melhor ânimo que os conspiradores. Dispõe-se a colaborar. Chama-se José Cardoso Pires, tem pouco mais de cinquenta anos, é ele o autor confesso do livro a que, por golpe misterioso que ao inquiridor compete desvendar, chamou *Balada da Praia dos Cães*.

Os mesmos continuam a ladrar, perdidos na distância de arvoredo. O jornalista esfrega as mãos uma na outra, enquanto o da máquina, à minguia de cachorro brincalhão que lhe salte às canelas, dispara, dispara. “Frio de cão!”, rosna o jornalista, entre todos os dentes.

Precisamente.

## **Dissertação sobre um livro**

No Outono de 1961, o escritor José Cardoso Pires recebeu um documento de 22 páginas, dactilografado, “redigido por um jovem que meses antes fora condenado a pena maior como co-autor de um homicídio”. Cardoso Pires não conhecia o autor do relato, a não ser pelo nome, que andara nas páginas dos jornais, no período compreendido entre a descoberta do cadáver de um oficial do Exército evadido meses antes do Forte da Graça, em Elvas, onde cumpria pena por tentativa de “sedição”, e a condenação dos autores do homicídio, lida na madrugada de 21 de Maio de 1961, no Tribunal da Comarca de Sintra.

“O crime apaixonara de facto a opinião pública”, recorda Cardoso Pires. “Desde o momento da descoberta do cadáver, se pressentira estarmos perante um caso mais importante que um simples ajuste de contas, passional ou de natureza comum. O morto era um conhecido oficial do Exército, aventureiro, fantasioso, dotado de uma coragem física absolutamente invulgar. Rapidamente se compreendeu que a sua morte estava relacionada com as actividades conspiratórias em que se envolvera, contra o regime fascista. Pouco tempo depois, concluía-se pela culpabilidade dos seus três companheiros, dois homens e uma mulher, que tinham vivido com ele em local relativamente isolado, fora de Lisboa, desde a sua evasão do Forte de Elvas, em fins de 1959.”

O relato de um dos criminosos chegara às mãos de Cardoso Pires através de uma amiga comum, então asilada na Embaixada do Brasil, em Lisboa. “O que me impressionava no relato era a lucidez, a coragem, o distanciamento, com que o autor, então condenado a 19 anos de prisão maior, descrevia a tragédia. Não havia nele nem remorso, nem ressentimento; pelo contrário, colhia-se a sensação de que a tragédia de que fora protagonista se tornara inevitável, de que ele figurara, por assim dizer, como mero comparsa de uma acção inelutável.”

Durante anos, José Cardoso Pires terá dito para si próprio: “Que farei com esta carta?”. A ideia de pegar no tema surge-lhe talvez em 1975. “Foi a partir dessa altura que, quer por contactos, quer pelo acesso à documentação existente nos arquivos das polícias, me foi pos-

sível aprofundar o caso. Desde o primeiro momento o que me interessava na história era a possibilidade de ela ser, de alguma forma, exemplar em relação ao tipo de sociedade fechada em que vivêramos até 1974. Talvez já no relato que me chegara às mãos eu tivesse pressentido que o seu autor assumia o assassinio do oficial do Exército como mero episódio de uma tragédia maior, como a consequência lógica de um sistema de medo e de mentira.”

A uma primeira leitura, *Balada da Praia dos Cães* é, muito directamente, isso mesmo. Recordo-lhe a insistência com que ele próprio se socorre de uma frase colhida no relato do “arquitecto”: “o medo é uma forma dramática de solidão”. Cardoso Pires: “À medida que ia conhecendo os pormenores do processo, cada vez me convencia mais que o que estava em causa naquele crime era precisamente o mecanismo de um sistema em que o medo reinava totalmente, e totalmente irresponsabilizava a mentira.”

(Numa sociedade fechada, dominada pelas polícias e pelo medo, o drama configura-se como uma espécie de exorcização da solidão de cada um dos actores. Mata-se para se criar uma qualquer cumplicidade, como Mena: “não sentiu repulsa nem estranheza ao pegar na pistola. Obedeceu talvez por um instinto de companhia, não é fácil explicar”.)

A primeira versão do livro estava longe de servir este objectivo. “Eram umas cem ou cento e vinte páginas, totalmente centradas sobre as personagens do crime. Era muito insuficiente. Em primeiro lugar, porque, sendo certo que não me interessava contar o crime pelo crime, era indispensável que eu me distanciasse dos factos o suficiente para poder sobre eles deitar um olhar diferente. Se a situação era paradigmática, como eu pensava, a única forma de a abordar era pôr, entre mim e os factos tal qual se tinham passado, uma distância cada vez maior. Nessa primeira versão eu não via, francamente, qualquer definição superior. A Polícia Judiciária quase nem aparecia; as personagens impunham-se, na emergência dos factos constantes do processo. Ora, é aí que o ficcionista se separa do jornalista...”

(Afastemo-nos, irmão. Tal distinção, venenosa, retoma-a José Cardoso Pires de outra, apaixonante, acareação. Suponho que na véspera: uma, duas horas de exercício dialéctico sobre o que é ser jornalista e o que resulta de ser um escritor. O escritor (ele, Cardoso Pires) entende que todo o jornalista é, inevitavelmente, um escritor. Socorre-se das definições americanas: um *writer* é um escritor que é um escritor; o *editor*, oh, esse não é um escritor. Mas aqui, quando toca à ficção. . . )

“O ficcionista visa uma dimensão posterior dos fenómenos. Na realidade, ele não tem que se cingir aos factos, embora seja certo que não pode viver sem eles. Só que a tarefa do jornalista é mais imediata. A ele compete-lhe o relato dos factos a quente; ao ficcionista cabe extrair dos factos uma dimensão exemplar, à distância. Nesse sentido, o ficcionista é um moralista. No caso presente, a posição do ficcionista não podia ser outra do que a de identificar, através do caso concreto, o perfil de um colectivo culposos.”

### **Dissertação sobre a culpa**

Digo-lhe que esta “dissertação sobre um crime” que, emblemática frase, colou ao título escolhido, vale para mim quase como uma dissertação sobre o “crime de ser português”. Cardoso Pires exalta-se (ele exalta-se pouco, tomai nota ó polícias atentas, presentes e futuras): “Mas então não é isso, essa culpa original, aquilo que comanda os nossos comportamentos? Tudo isso está nas nossas respostas, na mitificação das nossas respostas. Repare como a nossa história recente é uma ilustração da grande conspiração da irresponsabilidade em que nos afundamos. Há um chefe de partido que é pública e notoriamente acusado de se contradizer de um dia para o outro? Pois que responde o ilustre dirigente, senão socorrer-se da palavra de um antigo conspirador profissional, por sinal um grandecíssimo filho da mãe, que dizia que ‘só os burros é que não fazem marcha atrás’? E a nossa atitude

acocorada perante tudo o que é estrangeiro é outra coisa do que essa culpa que historicamente estamos destinados a expiar?”.

Acalma-se, porque manda a ética da inquirição que não se exaspere o inquirido para lá dos limites do verbalizável (ai dele, que ali atrás disse coisas que não podem ficar averbadas. Mas adiante.) Estamos já no universo da segunda versão.

“Se a primeira versão tinha metade da extensão do original definitivo, a segunda cresceu aí umas quatro vezes. Eu estava convencido de que tinha tocado na pedra quente: cada vez mais o caso se transformava em paradigma. O conhecimento do que se passou naquela casa convencia-me cada vez mais da lógica da responsabilização colectiva. O que ali reinava era um monstruoso sistema de mentira organizada, uma mentira tácita, vá lá, pela qual cada um dos quatro actores protegiam a sua própria solidão, ou se dissolviam nela, não sei. Aquilo era o microcosmos do medo instalado à escala nacional. A mulher tinha medo do oficial do Exército, este tinha respeito à capacidade intelectual do arquitecto, o arquitecto tinha medo do major, o major tinha medo do cabo. Ora, qualquer que fosse a volta que eu desse a isto, ia sempre parar à mesma coisa, à essência do drama: digamos, a uma espécie de encenação da mentira, a uma mitomania levada aos extremos da vida e da morte.”

Entra a Polícia. Elias Santana é o lugar privilegiado em que convergem a metafísica do medo e a dor física e moral da solidão. Manda-se prepotentemente, executa-se mentirosamente. O nexos entre os quatro actores do crime e o inquiridor estreita-se. “O que me interessa, a partir daí, é ligar essa culpa interiorizada, muito nacional, aos sinais exteriores da prepotência, ou seja, à lógica do exercício do poder. O autoritarismo não é, aliás, específico da estrutura policial. Que é a relação entre o major e o cabo senão uma relação de dominação hierárquica e de classe? De tal forma que, quando o arquitecto vai ter com o cabo e lhe diz que têm que matar o major, o homem limita-se a comentar: “Passou a vida a humilhar-me.” É então que avulta uma certa imagem da cidade de Lisboa que me interessa dar. É uma espécie de pano

de fundo, quase de geografia familiar, provinciana, onde a prepotência vive paredes meias com a pequena traição e a inesperada baixeza, essa Lisboa que é lugar de itinerário do chefe de brigada Elias Santana. E veja como, na versão definitiva, ele se perde e se ganha no emaranhado da Lisboa velha, à procura sabe-se lá de quê. . .”

Literalmente, Elias Chefe vai à caça de minhocas para pasto do lagarto que alimenta em cativeiro. Coisa medíocre, dir-se-á, até repugnante. Coisa onanista, por excelência, porque Elias é o lugar onde o escritor inscreve “a solidão absoluta das personagens”. Exercício de *voyeur* o do exemplar chefe de brigada, que espreita a medo, pelo judas da cela, os seios nus de Mena, e o do pedreiro que fora duas ou três vezes lóbrigar de longe, sem complexo, o busto da lasciva, assomando a uma janela da casa fatídica. Exercício de *voyeur* o do major (e de exibicionista, *en plus*) que apalpa o semblante da companhia insinuando os dedos na geografia acidentada da amante. Exercício de *voyeur* o do escritor que a isto tudo assiste e tudo manipula, conduzindo os titeres escolhidos da entrada até à predeterminada saída do labirinto?)

José Cardoso Pires saudará a associação como uma pista nova em que, porventura, não tinha pensado: “Isso é muito bem observado. O *voyeur* é, no fim de contas, o que experimenta uma certa frustração por uma realidade em que não participa. É bem capaz de estar tudo na versão definitiva. Sim, há um ‘voyeurismo’ carregado, particularmente na figura do chefe de brigada, e, em certa medida, é de uma impotência que se trata.” Abana os braços, acende um cigarro: “Vê, eu bem lhe disse que ainda não estava em condições de dar uma entrevista sobre o livro. Ainda não tenho a distância suficiente. Para já, sinto-me desorientado: sou incapaz de distinguir entre uma apreciação justa e uma apreciação injusta.”

Está como o *boxeur* que deu tudo o que tinha no décimo terceiro assalto e não pôs o adversário KO. O décimo quarto assalto, esse, tanto se lhe dá como se lhe deu, que o desclassifiquem ou que o espanquem.

Cardoso Pires ri abertamente: “Como eu gostava que isso fosse verdade!”

### *Invitation à la Valse*

Estão de pé, o escritor e o jornalista. Estudam-se, animal acossado e fera não muito segura de si (vá lá saber-se quem é quem, nesta caça subtil). Convido-o a um pé de dança. Eis como lho disse: “Quase no final do romance, reconstituída a trama de equívocos e ficções que alimentavam aquela casa, o Elias diz: ‘Este processo é mas é uma valsa de conspiradores.’ Ora todo o livro está construído sobre esta imagem: a de pares que se enlaçam por palavras e desandam e, quando voltam ao mesmo sítio, são já diferentes”.

Cardoso Pires dá com a mão na testa: “É boa! Você acha mesmo isso? Mas é extraordinário, porque, pensando bem... Ora, deixe cá ver... É isso mesmo! Mas palavra que nem pensei nisso. E é verdade, sim senhor, o Elias até diz: ‘Ora agora mentes tu, ora agora minto eu’, mentia tudo, minha gente.”

E não é isso a *Balada*? “É isso mesmo. É boa! A valsa dos conspiradores”, estarrece-se o escritor. Passo seguinte: a identificação dos valsantes. Cardoso Pires figura como testemunha de acusação: “Falei-lhe atrás dessa sociedade do medo que era a sociedade portuguesa desse tempo. Os vértices desse medo eram o fascismo, a esquerda rotineira, o sistema da mentira. Porque o que é verdade é que, durante décadas, houve neste país uma oposição da conspirata profissional, republicanóide e mitómana, cuja fantasia megalómana constituía o melhor campo de treino dos métodos policiais do fascismo. O que se passa naquela casa onde coabitam aqueles quatro seres é a caricatura (no entanto, real) do que foi uma parte da conspiração antifascista neste país, durante muito tempo. O que era essencial era manter-se o moral, e para isso mentia-se, mentia-se sempre. Mas era o país inteiro que valsava: mentiam os polícias uns aos outros, e os conspira-



dores, e os jornais, e a propaganda, e os políticos. E todos alegremente se desculpavam da sua realíssima impotência para mudar as coisas.”

“Naquela casa o tempo e as pessoas repetiam-se por ecos” (pág. 59); espaço romanesco repetido e repetitivo, ele são as declarações de Mena, os gestos de Elias, o rigor burocrático do desperdício, o código falacioso de investigação. Que é a PJ do romance que não seja já a silhueta perfilada da PIDE, sempre na sombra, e, no entanto... “A sombra, estimado irmão, é o castigo do vivente”, lido e sublinhado a páginas 44 da primeira edição de *Balada da Praia dos Cães*.

## Dissertação sobre o método

Da terceira versão estamos, afinal, a conversar há boas dezenas de linhas. Cardoso Pires é bom declarante. Reparo na capa do livro, cães de praia recortados sobre o mar. Aqui dentro, 256 páginas, é o império onde se move Elias Santana, chefe de brigada. Coisa não totalmente nova: lembra *O Delfim*, não desfazendo. Aquela ideia nuclear da investigação policial “acaba por ser deliberada”, diz Cardoso Pires. E mais declara: que é um mau leitor de livros policiais e que não é o *plot* ou o *approach* policial que lhe interessam. “O que acontece é que estamos carregados, ainda hoje, de uma carga policial que nos ‘justifica’ na nossa impotência. Convivemos tanto tempo com a lógica policial que acabamos por compreendê-la melhor do que as lógicas particulares, individuais. A polícia, meu caro, a polícia é a nossa tranquilidade. É também o álibi da nossa irresponsabilidade. E o medo é aquilo com que, de nós, melhor nos damos.”

Mente-se, portanto. E no romance? “No romance, recria-se uma realidade. Há numerosos elementos que ali faço figurar, não porque realmente constem do processo, mas porque definem o ambiente, o tempo que se vivia. Certas pistas estão voluntariamente baralhadas,

porque o que de forma nenhuma me interessava era que o leitor estivesse em condições de reconhecer na narrativa, passo a passo, o retrato de um processo real. Insisto: o meu método não é o de Norman Mailer ou o de Truman Capote. O processo não é a matéria do meu romance, mas o seu ponto de partida.”

E de chegada? A morte do major é ou não é, mais do que uma eliminação política, uma morte ritual, digamos, um certo apagamento da origem próxima do medo – logo, da solidão? “Há um lado ritual nessa morte, tal como ela é reconstituída no fim do livro. E, sem entrar em psicanálise de quinta ordem, sempre lhe digo que não é por acaso que todas as personagens são, directa ou indirectamente, condicionadas – eu diria que elas são nostálgicas – da figura do pai. Pai ausente, pai desejado, pai adoptado ou adoptante, situação que constantemente refiro; e de passagem porque, a partir de certo ponto, já não me interessava entrar por esses caminhos. Mas esse fenómeno impressionou-me muito: o próprio major, no seu delírio final, assemelhava-se cada vez mais a uma figura de pai, que encarnava quer na sua relação com a Mena, quer na sua relação com o arquitecto e o cabo.”

Um pai tirano, ou, para melhor colar à economia do romance, um “pai” demenciado, confinado à reprodução da mentira e ao exercício da violência, como sucedâneos da virilidade perdida. “É então que aquele grupo entra em autofagia. E até nisso o caso me parece exemplar. A autofagia foi, em grande parte, o destino da conspiração durante os anos do fascismo.”

## **Dissertação sobre os cães**

(A história despe-se, por fim, do halo romântico que a nimbava. A sordidez aparece à luz do dia, como esse joelho despedaçado por cães esfaimados, numa manhã de Abril de 1960. Passo a passo, da Praia dos Cães sobe-se à Vereda, da Vereda ao Conde Redondo, deste está-se a um salto do Campo dos Mártires da

Pátria. Elias à caça de alimento para o lagarto, Elias solitário sujeito à humilhação de uma proposta desonesta que lhe é feita por um paraquedista em noite de cio. O romance fecha-se sobre um desfile sonâmbulo de jaulas de circo, do interior das quais assomam os rostos ensonados dos tratadores. O romance fecha-se. No universo da *Balada* não há salvação, talvez porque não houve espaço, nem voo, nem coragem, para enfrentar até ao fim o risco da própria perdição.)

Mas isso, claro está, não é a realidade: “Houve muita coisa que cortei, porque era de tal forma chocante que as pessoas não iam acreditar que fosse verdade. E, no entanto, está tudo nos processos. . . Para que o romance atingisse os seus objectivos, era preciso eliminar tudo o que, por demasiado sensacional, me amarrasse à narrativa do processo. Agarrei-me apenas à ficção.” A uma ficção de medos e mentiras, de jaulas, de gaiolas, de transparências; de pavões, de gaios, de generais corruptos, de focas e de melros, de pavores e angústias. De cães.

“Mas Portugal é um país de cães! Há cães por toda a parte! Já no século XVIII eram um flagelo terrível, e na Outra Banda, então. . . Olhe, eu escrevi grande parte do romance na Costa da Caparica. Ao amanhecer via vir aquelas matilhas enormes, da beira do mar para terra.” E chamou-lhe balada, porque “à maneira das baladas inglesas, o que eu pretendi foi escrever sobre um acontecimento real já tocado pela lenda”.

Nada de música, portanto, neste título que poderia ter sido outra coisa se, como hoje, ao frio da praia, não se ouvisse o uivar colectivo, anónimo, a chamar solidariedades ou a espantar medos caninos, policiais. Porque a *Balada* é, finalmente, uma metáfora do tempo presente, um romance sobre Portugal e, insisto, sobre o “crime” de ser português. Cardoso Pires mete a segunda, olha em frente estrada fora, sobre cujas bermas se derramam bandas de cães farejantes: “Não sei. Se você o entende assim. . . O que eu gostaria era que, quando o leitor acabasse de ler este livro, dissesse como aquela personagem do *Salaire de la Peur*: ‘A Venezuela não existe. Eu estive lá’.”

Faz um silêncio pensativo, conduz com cuidado, a tarde já declina, lá fora, sobre os rochedos. “Eu não queria que as pessoas tivessem a certeza sobre se isto é verdade ou mentira, sobre se foi real ou ficção. Gostaria que pensassem: isto não aconteceu, mas ele esteve lá.”

(Ladram novamente os cães e correm, sabe-se lá por que faro de escondidas amizades, a mordiscar os pneus do Mazda. O jornalista enterra-se no lugar do morto, que aqui lhe convém à medida justa. Porque, finalmente, esta entrevista nunca existiu; as declarações é que são de José Cardoso Pires.)

Praia dos Cães, 3-5 de Dezembro de 1982

DESCRITO O CIVIL DOS ASSASSINOS  
CRÊ  
ONDE SE ~~SEJA~~ TER ESTADO SEQUESTRADA  
UMA JOVEM ENLOUQUECIDA.

Que jóque, a da denúncia telefónica?; interroga-se Elias Chafe. Possível. Muito possível que tenha querido pedir socorro e que apanhada com a boca no falante tivesse sido levada pelo bando. De qualquer modo ~~todas as coisas têm esse~~ as paredes também falam. Interroguesse a casa e fizesse a aquelas principalmente. Interrogue-se portanto a casa nas normas e no procedimento habituais e faça-se relato.

A casa, ponto primeiro. A casa, tal como ~~se vê~~ nas fotografias da imprensa, está numa encosta, entre pinheiros e acácias. VOLTAR PARA O ~~mar~~? Parece. É com certeza o ~~mar~~ <sup>mar</sup> aquela linha estumada, lá longe. ~~Antes de ir para o mar~~ <sup>mar</sup> Mar <sup>superfície</sup>, Serra de Sintra disto lado; basta olhar o mapa, e neste ponto passa a estrada que no código rodoviário tem a referência EN-016B, autocarros 217, 223 e 304.

da estrada; da zona traçada aqui  
De cima ~~da linha~~, ~~do ponto~~ ~~onde se encontra a casa~~, a casa não se vê. Quem passa adivinha-a quando muito pela mancha branca da chaminé entre as árvores, e isso — palavras do dr. Otero, inspetor da Judiciana — demonstra bem o cuidado e a premeditação com que os criminosos actuaram desde a primeira hora. Tudo previsto até à virgulezinha, tudo preparado em antedatada, ~~tal como~~ <sup>disse e rediz</sup> o Inspetor chefe Elias sentado atrás do Código Civil. E o ~~agente Roque~~ <sup>chefe Elias</sup> da Secção de Homicídio fez que sim

onde de  
calendário  
é o mesmo  
Adiante.

e mais que também mas lá por dentro pensa: Antedatada? Este mangas ou sonha ~~em seduzir~~ <sup>em seduzir</sup> ou anda ~~calculando~~ <sup>calculando</sup> ~~o~~ <sup>o</sup> ~~calendário~~ <sup>calendário</sup>. ~~A seguir desanda mais~~ <sup>desanda</sup> ~~mas~~ <sup>mas</sup> ~~os~~ <sup>os</sup> ~~para o~~ <sup>para o</sup> ~~começo do~~ <sup>começo do</sup> ~~local do crime~~ <sup>local do crime</sup> ~~onde o~~ <sup>onde o</sup> ~~crime~~ <sup>crime</sup> ~~se fez~~ <sup>se fez</sup> ~~o~~ <sup>o</sup> ~~chefe~~ <sup>chefe</sup> ~~Elías~~ <sup>Elías</sup> ~~está~~ <sup>está</sup> ~~na~~ <sup>na</sup> ~~encosta~~ <sup>encosta</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~pinheiros~~ <sup>pinheiros</sup> ~~e~~ <sup>e</sup> ~~sobretudo~~ <sup>sobretudo</sup> ~~para~~ <sup>para</sup> ~~o~~ <sup>o</sup> ~~comerço~~ <sup>comerço</sup> ~~da~~ <sup>da</sup> ~~passagem~~ <sup>passagem</sup>.

voltando a'  
Mas ~~esta~~ <sup>esta</sup> casa: situada a meia encosta, como já vimos, e mais ou menos neste ponto. A certos ângulos (cf. Magazine Ilustrado, páginas centrais) ~~pode~~ <sup>pode</sup> ~~aparece~~ <sup>aparece</sup> em

At: Elias quando chefe  
a casa diz von ao rebusco  
a PIDE já por ca amore antes  
e levou tudo o que tinha interesse



# **Parte II**

## **A CRÍTICA**





# Uma tragédia portuguesa

António-Pedro Vasconcelos<sup>1</sup>

*Where everything is bad  
it must be good  
to know the worst.*

F. H. Bradley (citado por Adorno)

Que miséria, tudo.

J. C. Pires (*Balada da Praia dos Cães*)

Há no último romance de José Cardoso Pires uma consciência dos recursos e um domínio dos materiais de que dispõe o escritor que o consagram como um prosador de primeira água e um mestre da língua, o mais importante talvez desde a morte de Aquilino. A *Balada da Praia dos Cães* recusa-se ao desabafo sentimental e à prosa morna do divã psicanalista tão em moda, para eleger como assunto um *fait-divers* (espécie de versão antecipada, mas com menos prestígio, da morte do “general sem medo”, também ele a certa altura metido num ninho de sombras conspiradoras), *fait-divers* com que o autor, tão empenhado sempre em testemunhar duma espécie de “condição portuguesa”, pode olhar para o passado e afinar a mira, isto é, escolher o lugar exacto para visar justo, no duplo sentido do termo que é o de avaliar com justiça e escrever com justeza – ou vice-versa.

---

<sup>1</sup> Artigo publicado no *Diário de Notícias* de 12 de Janeiro de 1983 [Nota dos organizadores].

Devo dizer, para abreviar caminho e argumentos, que o livro cai em cheio contra a corrente num Chiado literário a abarrotar de revelações (não só femininas) que primam em geral pela inflação confessional, como se o *Werther* continuasse ainda, sob outras formas, a inspirar os sobreviventes do existencialismo. A *Balada*, pelo contrário, socorre-se de factos, autos, depoimentos, todo um espesso material ensanguentado com que se compõe a tragédia da impotência portuguesa, o avesso patético do machismo lusitano, de que Cardoso Pires se fez há muito (“Ritual dos Pequenos Vampiros”, *A Cartilha do Marialva*, *O Delfim*) o observador impiedoso.

Longe de mim remeter de uma penada para o lixo da literatura toda uma moderna tradição do romance que, de Proust a Musil, passando por esse tão ignorado Italo Svevo, se ocupou em dissecar com argúcia genial sobre os imperceptíveis movimentos da alma, desvendando-nos uma infinita nebulosa de paixões de que não dão conta os dicionários. Mas há uma tradição que vem de Flaubert e que, se é verdade que reclama do real a precisão fidedigna e o rigor do pormenor, não proclama menos que a literatura é a única paixão digna do escritor.

## A prosa precisa

Cardoso Pires é, creio eu, dessa veia. Numa terra onde o desafo poético, a autocontemplação e o confessionalismo invadiram o romance (quando a melhor poesia já aprendeu com Ponge a ser precisa e atenta à lição das coisas – leia-se O’Neill, Osório ou Gedeão), a atitude do autor da *Balada* parece-me, desde logo, exemplar: os factos são para ele a grande escola do romance, o real a grande disciplina da ficção, mas a luta com a expressão, o estilo, diga-se sem medo, comanda e domina as preocupações do escritor.

É esse o seu terreno, como sempre foi, por exemplo, o de Carlos de Oliveira: a consciência de que a escrita se ganha palmo a palmo à folha branca, que um livro é um desafio, um duro e exaltante exercício

para fazer sair do nada uma frase que canta justa ao mesmo tempo ao espírito e ao ouvido e que o romance se deve apresentar ao leitor enxuto do suor do escritor, uma vez limpa a folha dos vestígios da contenda e varrido o chão da oficina das aparas que sobraram da prosa acabada.

Sabe-se que catorze anos medeiam entre este romance e o último à data publicado pelo autor. Para um prosador nato como é Cardoso Pires, tão longo silêncio não pode deixar de ser significativo. Mesmo descontando os anos conturbados da Revolução e as perplexidades de quem se vê de súbito confrontado com uma nova realidade que exige a um tempo participação e crítica vigilante, tão fértil e tão frustrante ela foi, a verdade é que, tanto quanto sabemos, a *Balada da Praia dos Cães* que nos é dado ler é o fruto de uns anos de amadurecimento e o resultado final de vários esboços,

Se o livro não traz os estigmas dessas hesitações, a tal ponto o ofício do autor domina a construção romanesca, parece-me que a *Balada* nasce e se sustenta sobretudo a partir de um achado fundamental: a introdução de um *pivot* que desloca da simples reconstituição do crime o centro da tragédia. Esse *pivot* é Elias, “o Covas”, chefe de brigada da PJ encarregado do processo, e a ambígua relação que estabelece com Mena, a amante do major assassinado.

## O polícia e a sua presa

É fácil detectar na *Balada* o que foi sempre característica dominante do autor dos “Caminheiros”: um *pathos* da frustração. Tragédia da impotência comum (não direi colectiva), os livros de Cardoso Pires descrevem todos eles um igual destino de frustração. Mais: creio ver nos seus livros, em todos eles, o relato de uma amputação. Amputação física como é o caso de João Portela, *O Hóspede de Job*, ou do criado Domingos do *Delfim*, todas as personagens de Cardoso Pires sofrem de uma radical amputação da sua liberdade e da humilhação que resulta

da sua impotência. Não diz ele dos “heróis” dos *Jogos de Azar* que são “criaturas privadas de meios de realização”?<sup>2</sup>.

Vítima da exacerbada impotência viril do major, Mena é, de todas as personagens femininas de Cardoso Pires, a mais trágica; e o grande achado do livro, ao ter “descoberto” o personagem de Elias, é o de ter feito dela a vítima a um tempo frustrada e orgulhosa de dois homens e de duas privações: primeiro, amante de um major impotente, atada a um destino absurdo, fechada num casarão fantasma onde ela e os futuros cúmplices do crime sonham com revoluções, magicam fugas para o estrangeiro e se refugiam nos delírios do medo; depois, na cadeia, onde fica à mercê do chefe de brigada, *voyeur* impenitente e amante frustrado. É desse duplo confronto que, a meu ver, o livro tira a sua força e o seu poder de sedução.

Conheço na nossa literatura – e no nosso cinema – poucas situações tão ricas em ambiguidade como a que põe em confronto – um pouco à maneira da *Laura* de Preminger – o polícia e a sua presa. Elegendo o chefe “Covas” para personagem central do seu livro, o autor não disfarça uma espécie de grandiosa compaixão para com esse trágico espécime do profissional arguto e sem glória, solitário e vicioso, capaz ao mesmo tempo de cobiçar uma fêmea e de cultivar a companhia de um lagarto caseiro num andar de solteirão. Estou a dar razão a Vittorini quando diz a propósito de Faulkner esta frase que vale para todos os comparsas do livro: “Não é a culpa ou a inocência a determinar a nossa piedade pelas personagens e o nosso horror de vê-los perseguidos. A nossa sede de justiça (nossa em Faulkner) quer mais e melhor do que um castigo ou uma absolvição.”

---

<sup>2</sup> Excepção feita, talvez – e será essa a única fraqueza do livro –, para a personalidade do arquitecto “Fontenova”, a cujas “descrições pessoais”, no entanto, o romancista confessadamente muito deve. Talvez o facto de o autor o ter conhecido pessoalmente explique, em parte, essa espécie de apagamento da figura, neutralizada pelo halo trágico dos restantes. De qualquer modo, esclareço que não me preocupa averiguar a adequação do livro com a realidade – com a qual o próprio José Cardoso Pires avisa ter tomado algumas liberdades – mas apenas o que da “verdade” constituiu matéria e efabulação romanesca.

A obscenidade, já se disse, é o erotismo do pobre e parece-me admirável a perícia com que Cardoso Pires reconstitui (inventa) a linguagem de Elias e os seus obscenos monólogos interiores (“a grande cabrona!”), o modo como imagina o jogo sadomasoquista com Mena numa espécie de campo-contra-campo com a memória, obrigando-a a confessar as suas perversas relações com o major, esmiuçando-lhe o passado para alimentar uma frustrada paixão feiticista.

Elias vai ao “prego” protegido pela capa da profissão, para poder ter na mão, por um momento, a corrente de ouro que ela usava no tornozelo e que ele imagina ter selado um pacto de cama com o major; já que não pode possuí-la, tortura-a, subtilmente, excitando-se com a reconstituição dos seus deboches, masturbando-se depois com a evocação das suas confissões; e, no final, na cena de reconstituição do crime, tem a ideia macabra de fazer o papel do morto, estendendo-se no chão para poder ter a derradeira oportunidade de estar próximo dos pés de Mena, onde, em tempos, imagina que uma corrente de ouro lhe algemou um tornozelo.

Tenho por uma das grandezas do livro a de nos fazer partilhar ao mesmo tempo a atitude de Mena (desdém?, indiferença?, provocação?) e a ansiedade erótica do chefe “Covas”, que planeia a oportunidade dos seus interrogatórios nocturnos, que lhe explora as fraquezas, a manda vestir a meio da noite para ter pretexto de espreitar-lhe o corpo pela porta sabiamente entreaberta da cela.

## **Inventário sistemático**

Todo o autor constrói a sua obra à volta dum constante remoer de obsessões. Cardoso Pires sempre cultivou o gosto pela linguagem técnica dos autos, fichas, declarações, tudo o que cauciona uma espécie de verdade particular mas irrevogável, as definições de dicionário que aspiram também elas à verdade e à concisão, como Stendhal prezava a linguagem do Código Civil. Os seus livros estão recheados de ditados,

provérbios e sentenças, máximas e aforismos que são tidos por recursos menores da literatura, formas desfavorecidas de sabedoria, metáforas do pobre que, no entanto, exigem utilidade e proveito.

O material de base que constitui a trama do *fait-divers* – o crime do Guincho em 1960 – dá-lhe desta vez o pretexto ideal para dar largas a esse gosto de manipular citações e de usar a linguagem tão especiosa dos autos e declarações judiciais, onde se amarra por vezes um destino trágico a uma folha de papel selado.

Se n’*O Delfim* essa técnica podia passar por gratuita e obrigava o escritor a pôr-se em cena para simular e garantir a verdade possível da ficção, aqui o romancista encontra sem artifícios o seu terreno. Não será essa, a meu ver, uma das razões menores do êxito da sua escrita, e o que lhe permite esconder sob a máscara literária do inquérito jornalístico as suas qualidades de efabulador.

Tem-se visto em Cardoso Pires o escritor que melhor soube sobreviver ao neo-realismo sem lhe renegar as virtudes e o programa, e nos seus livros um inventário sistemático dos mitos e outras alienações nacionais. Tudo isso é justo e este livro é, em certo sentido, a melhor prova das preocupações e do empenhamento do escritor.

Mas eu julgo ver também na *Balada*, como em todos os seus contos e romances, a veia de um autor fantástico, capaz de dar ao *fait-divers* a dimensão poética da tragédia e de descobrir no real a sua face expressiva, transformando personagens e locais em vultos e sombras, um pouco como esse mestre esquecido da nossa língua que era Raul Brandão fazia ressaltar a asa da loucura do intolerável sofrimento dos homens. Leiam-se os livros de Cardoso Pires a essa luz e descobrir-se-á neles um escritor que muito deve ao expressionismo, capaz de transformar as suas personagens em fantasmas sofredores, almas penadas em carne viva e desvairada<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Talvez isso explique a escassez de filmes feitos a partir da sua obra, apesar de abundarem os projectos de adaptação dos seus livros: é que a ficção, que parece soberana, esbate-se quando se tenta reduzir ao *fait-divers*, os contornos do desenho

## A trela da contenção

Que dizer dessa imagem forte da “charrua entre corvos” que o escritor elegeu para emblema dos *Jogos de Azar* e que evoca outra, a de um “anjo ancorado” que deu nome à novela, ou dessa imagem, de uns cães esfarrapando um cadáver enterrado na areia com que começa a *Balada*, ou de um dente “que navega entre a fábula e a justiça” a boiar na boca desdentada dum cauteleiro da Gafeira, ou da unha inquietante dum polícia arranhando perguntas inquisitoriais? O que são senão espectros as “três jaulas rolantes vindas não se sabe donde”, e que “parecem vaguear sem destino” no final da *Balada*, senão a erupção fantástica do pesadelo que ao chefe “Covas” acenam, como num filme de Fellini, o seu medíocre e frustrado destino e a solidão da sua miséria sexual?

Se esse aspecto da obra (que afinal sempre andou tão vizinho do melhor neo-realismo) não ressalta tão nítido nos seus livros é porque o escritor mantém a prosa sujeita pela trela da contenção, do mesmo modo que o seu sentido dramático (a capacidade de alimentar a surpresa) se apresenta sempre dominado por uma espécie de pudor picaresco com que ele faz reentrar nas nossas letras a linguagem vulgar e marginal, o calão que, desde Fernão Lopes e Gil Vicente, tem andado tão arrediço ou tão mal tratado na nossa tão *snob* literatura citadina.

---

tornam-se difíceis de dominar quando se pretende desprezar a pintura. É ver o desastre que foi a única transposição para o cinema que conheço – “A Rapariga dos Fósforos” feita por Luís Galvão Telles –, que pagou o tributo de ter pensado ingenuamente que a novela era apenas um *fait-divers* embrulhado em prosa como podia ser embrulhado em celulóide.

# Exercício de funambulismo

Lélia Parreira Duarte<sup>4</sup>

*Balada da Praia dos Cães* foi publicado em Novembro de 1982, catorze anos depois do sucesso de *O Delfim*, atualmente em décima edição portuguesa, com nove edições estrangeiras. O novo romance já esta na sétima edição, com 43 000 exemplares vendidos; recebeu o Grande Prémio de Romance e Novela de 1982, atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores.

Aparentemente preocupado em elucidar o achado de alguns cães numa praia, esse último romance de José Cardoso Pires recebeu o subtítulo de “dissertação sobre um crime” e foi chamado de balada porque trata de um acontecimento já tocado pela lenda, à maneira das baladas inglesas.

Esse estado intermediário entre realidade e ficção é uma característica do livro e o inscreve como exercício de funambulismo: seu tecido contém trechos de relatórios judiciais, explicações elucidativas de pé de página, dados históricos objectivos, tradução de excerto de romance, transcrição de depoimentos de testemunhas, criação de personagens a partir de dados reais, sonhos premonitórios que se tornam realidade e cenas imaginadas que alternam com dados concretos. Um exemplo interessante é a cena em que o investigador Elias reflete sobre os dados fornecidos por Mena e outros de que dispõe e liga o rádio, ouvindo nele diálogos realizados na casa da Vereda, antes do crime.

---

<sup>4</sup> Recensão crítica publicada no *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* (vol. 4, n.º 8) da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil [Nota dos organizadores].



Essa técnica narrativa torna *Balada da Praia dos Cães* um livro enigmático, difícil e ao mesmo tempo fascinante. O leitor não se preocupa tanto em ver esclarecido o crime, mas deseja penetrar o contexto em que tudo aquilo aconteceu e ao mesmo tempo conhecer as regras do jogo de um narrador manhoso que muda a cada momento e reflete os jogos de mentiras e enganos em que estão empenhadas as personagens e a sociedade em que vivem.

Retomando uma tradição romântica, o romance se constrói a partir de um documento enviado ao escritor e redigido por um condenado, co-autor do homicídio. Reunindo a esse documento numerosíssimos elementos pesquisados, o autor recria figuras como a de Elias Santana, o inquiridor-mor do crime, e Mena, a principal narradora da história do major assassinado, envolvendo o leitor em intricada rede que o transforma também em investigador como terceiro elemento nessa cadeia de decifradores de mistério. Por isso mesmo, leitor é figura importante em *Balada da Praia dos Cães*, já que os acontecimentos apresentam multiplicidade de focos narrativos e oscilam entre a verdade e a dúvida.

A reconstituição do crime faz-se através de investigações e, principalmente, pela narração de Mena, personagem cuja importância está na voz e no corpo. Cristalizada no romance a partir dos interrogatórios de Elias Santana, em certo momento este julga desprender-se dela o vulto do major, cuja “fúria de amar tinha sido ele a glorificar o seu fim de macho e a dizer faz-me isso e ela a fazer, faz-me aquilo e ela fazia, um festival de voracidades”. Mena seria, portanto, a criadora da figura do major, através da palavra afirmativa ou interrogativa, mas ao mesmo tempo teria sido criada por ele, que teria determinado seus atos, suas hesitações, suas mentiras. A sua palavra deixa, pois, de ser veículo de “verdade” para tornar-se ficção.

O corpo da personagem, pelo qual Elias está obcecado, é importante porque a fúria de usá-lo ajudou a definir o major e auxilia o leitor a compreender Elias. São duas personagens bem diferentes que se identificaram por uma obsessão e apresentam uma preocupação sexual desvinculada de qualquer preocupação de comunicação e entendimento,

e que permanecem isoladas e solitárias, fechadas em seus pequenos mundos, cheias de medo.

Dantas Castro, o major assassinado que não temia a morte, tem características de herói mítico. Ex-militar, revolucionário repudiado pelos camaradas, receoso da traição da amante e dos companheiros de fuga, desvincula-se de qualquer grupo social. Totalmente só e desesperado, desce aos infernos através da expectativa apavorada e agônica na casa da Vereda, prova maior em que se inclui a purificação pelo fogo e posteriormente a morte.

A personagem mais importante parece ser entretanto Elias Santana, o interrogador de Mena, possuidor e carcereiro de Lizardo, para quem apanha insetos e vermes (os criminosos?). Solitário e fechado em si mesmo, Elias identifica-se ao lagarto que não se comunica e até se mutila, cortando o próprio rabo. Fascinado pelo corpo de Mena, o investigador tem-no sempre presente e se masturba mentalmente, até concretizar o ato em estado de semi-vigília diante do retrato da mulher. Em outra parte faz um telefonema estranho em que fala de relações sexuais inexistentes. Parece que o medo que Elias tem da morte e que poderia representar-se em um relacionamento sexual intenso leva-o a tentar exorcizá-la, através de especialização em pesquisas de crimes de morte; seu trabalho consiste em “desenterrar os mortos”, o que lhe vale o apelido de “Covas”; mantém em casa um lagarto que aparentemente não tem vida; usa uma linguagem em que se repetem ditados estereotipados e mantém o costume de visitar o cemitério e limpar o túmulo da família, onde coloca flores, alvas toalhas rendadas e os retratos, sentando-se depois em um banquinho de armar para ler as notícias de morte no jornal. Compreende-se melhor Elias quando se sabe que o pai lhe dizia, em pequeno: “nós cá somos assim, a um lugar de sentenças chamamos-lhe de boa hora e um campo de cemitério dizemos que é dos prazeres”. Identificando-se com a afirmação do pai, Elias cultua a morte como um prazer, ao mesmo tempo em que a teme.

A máscara, o disfarce, o espelho, o retrato, o duplo e a inversão de papéis estão presentes no romance, denunciando o seu carácter de

representação e de jogo e confirmando a sua feição irônica, que se indica pela presença de *mise-en-abyme*. Livros, retratos (Salazar é vigia constante), filmes, músicas e revistas sucedem-se e contribuem direta ou inversamente para a compreensão da obra. “Ele chefiava uma causa perdida e não temia os raios de Deus” é uma das citações de *O Lobo do Mar*, de Jack London, encontrado no esconderijo dos fugitivos. As frases sublinhadas deveriam ser dados importantes na compreensão do crime, segundo o investigador Elias Santana, que atribui os sinais alternadamente ao major, ao cabo e a Mena, indicando ao leitor um enigma a decifrar.

A crítica presente em *Balada da Praia dos Cães* é, por vezes, ferina. Assim, a Polícia Judiciária é a Judite, a Judite dos sete véus, a Judite Benemérita, vista como uma companhia de comédias decadente. Denuncia-se a decadência e o culto de um passado morto através da rataria que infesta a casa de Elias e outros locais. O Bazar ortopédico, com os pedaços de corpos – especialmente a mão decepada ao volante do Oldsmobile – parece sugerir um povo deficiente, aleijado, que precisaria adquirir as partes que lhe faltavam para completar-se e tornar-se íntegro.

Também o grotesco e a comicidade estão presentes no romance. Quando trata com a “galinheira”, Elias é visto como uma galinha: “Mas eis senão quando estende a unha a chamar. Pst, pst [...]. Agora é outro cacarejar. Mãos nas algibeiras das calças [sem mãos], abas de sobretudo espetadas para trás [como um rabo], Elias passeia-se em redor da lamentosa. Faz terreiro. Volta não volta arremete, apanha coisas; depois alisa, torna a compor, espalha [como a galinha de pintos] [...]. Depenou-a em duas bicadas, foi fácil, trigo limpo, e agora todo sozinho, soma as penas que ficaram a flutuar depois dela.”

A crítica ferina alterna-se, entretanto, com passagens pitorescas e até surrealistas: “Elias, com lume brando e desencanto que baste, aquece o leite da manhã”; “uma testemunha local não é obrigada a adivinhar o que fazem dois seios à vela numa gaiola de telhado”; “A casa

e o pinhal. Os dois golpeados de luz e murmurados pelos pássaros”; “Lume?, pede um cigarro espetado numa voz”.

Ao final da *Balada da Praia dos Cães*, percebe-se que o exercício de funambulismo proposto chegou a bom resultado: equilibrado entre a investigação e a elaboração literária, o romance ultrapassa a proposta de fazer uma dissertação pessoal sobre um crime e critica artisticamente um sistema cuja tônica é o medo, justificativa da mentira e do próprio crime. O núcleo central do romance é tomado como paradigma e o autor denuncia a impotência de uma sociedade em que todos precisam ser prepotentes para mascarar o medo. Com isso amplia a significação de *Balada da Praia dos Cães*, cujo contexto deixa de ser português para tornar-se universal.

# Crimes e lagartos

Antonio Tabucchi<sup>1</sup>

Enquanto Portugal entra na Europa através do Mercado Comum, a Itália entra em Portugal através da sua literatura. Depois do sucesso de *O Memorial do Convento*, de José Saramago, outro romance português recente que a editora Feltrinelli publica com prontidão na óptima versão de Rita Desti (José Cardoso Pires, *Ballata della spiaggia dei cani*, 222 páginas, 18 500 liras) apresenta ao público italiano um escritor de primeiríssima qualidade, confirmando uma literatura surpreendente.

Sexagenário, Cardoso Pires tem um passado muito vivo enquanto escritor e intelectual: romancista de fama internacional (em Itália recordo *L'ospite di Giobbe* e *Il Delfino*, publicados em 1963 e 1979 pela Lerici e Editori Riuniti, respectivamente), director de importantes revistas e jornais democráticos, professor universitário no King's College de Londres, director editorial de grande prestígio (foi ele quem nos anos cinquenta e sessenta traduziu ou fez publicar em Portugal os autores americanos e, juntamente com eles, Vittorini e Calvino). Diria mesmo que a narrativa de Cardoso Pires mostra uma aparente semelhança com o romance norte-americano, no sentido em que é projectada para o exterior mais do que para o interior, esquiva-se ao intimismo, ao lirismo e ao fantástico; é, utilizando uma palavra banal, uma narrativa “realista”. A diferença substancial é o facto de o olhar de Cardoso Pires não explorar o real como dado verificável e unívoco, mas antes a sua ambiguidade e a sua intrínseca equivocidade.

---

<sup>1</sup> Recensão crítica à edição italiana (*Ballata della Spiaggia dei Cani*, com tradução de Rita Desti), publicada no diário *La Repubblica* de 22 de Abril de 1985 [Nota dos organizadores].

A semelhança com a literatura norte-americana limita-se, portanto, apenas a certos estilemas narrativos e a certas técnicas resultantes do cinema e do romance documental. A substância da narrativa de Cardoso Pires é toda ela europeia, marcada por uma inquietação que oscila entre o desejo do conhecimento empírico do real e a interrogação sobre a essência desse próprio real (não é por acaso que no *Delfim* surgia frequentemente o nome de um suspeito argonauta do real visível como Fernando Pessoa).

Se para Cardoso Pires o real é ambíguo e enigmático na sua essência, é apenas lógico que ele deseje confrontar-se com o romance-enigma por excelência: o policial. Assim, da mesma forma que *O Delfim* era um exemplo de romance policial usado como metáfora da ambiguidade de toda uma situação social, também esta *Balada da Praia dos Cães* retoma, com o modelo do policial, o grande tema da ambiguidade do real. Deveria dizer a ambiguidade da narrativa porque, para um escritor como Cardoso Pires, o real é articulável principalmente através do discurso narrativo: e a Narração torna-se, neste caso, um tipo de categoria filosófica. A concepção narrativa de Cardoso Pires (à qual, confesso, sou particularmente sensível) tem provavelmente pontos de contacto com o pensamento de um filósofo como Paul Ricoeur (*Temps et Récit*, Seuil, 1983), talvez não suficientemente divulgado em Itália, que da análise da “mentira da consciência” (Freud) chega ao problema da “consciência da mentira”, ou seja, ao problema da história, do tempo e do narrável.

Na literatura, dentro desta problemática, parece-me que podemos distinguir o nome de Pinget, de Sarraute, de Gombrowicz e até, prescindindo do expressionismo linguístico (Cardoso Pires prefere trabalhar diversos níveis estilísticos, desde o monólogo interior ao registo do acto processual), o Gadda do *Pasticciaccio*. Até o “policial” desta *Balada* é de facto um imenso *pasticciaccio*, uma imensa babel, um leque de versões e de depoimentos, cada um dos quais com a sua justificação intrínseca e, portanto, a sua intrínseca verdade.

O fulcro do romance é um célebre e misterioso crime político que, no início dos anos sessenta, chocou a opinião pública portuguesa: o caso do major Dantas Castro, evadido da prisão onde estava detido por ter participado numa revolta militar falhada e cujo cadáver foi encontrado por cães vadios numa praia dos arredores de Lisboa. Em torno do mistério do cadáver giram as histórias e as versões de uma multidão de personagens (algumas testemunhas, o arquitecto Fontenova Sarmento, a sensualíssima Filomena Joana, o cabo Barroca) sobre as quais se agiganta a inesquecível figura do comissário Elias Santana, apelidado de Covas, pois passou a vida a arrumar “assassinos pelos vários jazigos gradeados que são as penitenciárias”. Santana não se limita a construir a sua versão dos factos mas reconstrói, através dos elementos que tem à sua disposição, as histórias singulares das personagens implicadas no caso, chegando pouco a pouco à “verdade”, mas também à confirmação daquela sentença dos antigos segundo a qual a verdade é redonda.

As elucubrações de Santana e os seus monólogos endereçados ao lagarto Lizardo (incomparável nome para um lagarto), que mantém em casa dentro de um aquário de vidro, os seus filosofemas, o seu rancor pelos homens, a sua profunda e resoluta solidão fazem dele uma personagem deveras memorável, digna de entrar nas antologias das grandes personagens romanescas (recomendo a atenção de Gesualdo Bufalino<sup>2</sup>). E será o imóvel e atemporal réptil que lhe serve de confidente apenas um expediente narrativo ou qualquer coisa mais? Já no *Delfim*, uma pequena lagartixa retratada sobre um muro numa aldeola do Alentejo apontava com a sua imobilidade a estagnação política e social em que se encontrava aprisionado o Portugal salazarista. Mas neste romance adensam-se sobre a primeira metáfora significados simbólicos mais complexos e inquietantes: um colóquio entre dois túmulos, a idêntica condição dos animais pré-históricos, a impotência das palavras contra a impenetrável couraça do real, o resvalar da razão contra a imo-

---

<sup>2</sup> Autor de um dicionário de personagens literárias (*Dizionario dei Personaggi di Romanzo: Da Don Chisciotte all’Innominabile*, Milão, Mondadori, 1989) [Nota dos organizadores].

bilidade de um tempo sem razão. Então o salazarismo como condição política e a solidão como condição humana interligam-se e confundem-se: e a caravana de circo que Santana, no final do romance, vê desfilar ao longo de uma avenida de Lisboa constitui talvez a única solução possível para o babélico enigma.

É então que vê passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. . . São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre as grades.

Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais o impressiona é que pareciam vaguear sem destino.

Para além do final deste esplêndido romance, resta talvez a extrema verdade de Santana, que Cardoso Pires não chega a enunciar. Nós “sabemos” que o comissário Covas suspeita que até ele está atrás das grades e vagueia sem rumo. Mas trata-se apenas de uma ilícita suposição do leitor.



# Cães que ladram e mordem

José María Latorre<sup>1</sup>

Nascido em 1925 na aldeia do Peso (Portugal), José Cardoso Pires deu a conhecer o seu mundo literário nos anos cinquenta, quando a corrente novelística do país vizinho se encontrava dividida em dois grupos bem distintos. De um lado, os escritores da tendência realista genericamente conhecida como “realismo dialéctico”; do outro, os escritores existencialistas, que expunham as suas inquietações fora das barreiras nacionais. Sem qualquer dúvida, e apesar das profundas diferenças em relação aos seus companheiros de percurso, José Cardoso Pires poderia ser inscrito no primeiro grupo, a que pertencem os seus livros de contos *Caminheiros e Outros Contos* e *Histórias de Amor*, nos quais se serviu de uma linguagem alegórica para oferecer um testemunho da realidade social do seu país. Mas o realismo da prosa de Cardoso Pires não pode ser comparado ao dos primeiros romancistas do movimento (como Pereira Gomes), uma vez que, por idade e formação, o escritor se encontrava mais aberto às modernas tendências da literatura europeia e norte-americana.

## Escrita alegórica

A escrita alegórica e a incorporação destas tendências foram, precisamente, os factores que levaram ao seu progressivo afastamento da

---

<sup>1</sup> Recensão crítica à edição espanhola (*Balada de la Playa de los Perros*, com tradução de Basilio Losada), publicada no diário *La Vanguardia* de 27 de Fevereiro de 1986 [Nota dos organizadores].

escola realista, com a qual Cardoso Pires romperia definitivamente em *O Anjo Acorado*, obra que lhe valeu o reconhecimento como a mais importante das vozes rebeldes que renovaram a ficção portuguesa. Estudante de Matemáticas Superiores na Universidade de Lisboa, professor de Literatura Portuguesa no King's College, em Londres, director durante vários anos do *Diário de Lisboa* e actualmente escritor residente da Universidade de Londres, José Cardoso Pires destacou-se já nos anos sessenta como um dos maiores inovadores da narrativa portuguesa. *Balada da Praia dos Cães*, publicada em Portugal em 1982, é, ainda mais do que *O Hóspede de Job* ou *O Delfim*, um dos romances mais adequados para se compreender a personalidade do autor.

O romance é, tal como o próprio Cardoso nos indica no subtítulo, a “dissertação sobre um crime”. No dia 3 de Abril de 1963, apareceu na praia do Mastro o cadáver de um homem, com vários ferimentos de bala e restos de vestes sacerdotais, posteriormente identificado como o major do exército Luís Dantas de Castro. O encarregado da investigação do crime, inspector Elías Cabral Santana, deparar-se-á desde o início com dois factos que lhe complicarão a tarefa: o cadáver do major tem os sapatos trocados (o direito no pé esquerdo e vice-versa), símbolo da execução ritual de traidores entre os grupos clandestinos; e a interferência da polícia política, sobrejamente conhecida como PIDE, que surge por trás de cada sombra, de cada frase, a cada passo da investigação.

## Regras de conduta

Encontramo-nos, pois, no Portugal da ditadura salazarista, com constantes confrontos entre a polícia política e a polícia judicial, num momento da história em que os chamados cadáveres comuns passam a ser cadáveres políticos, e vice-versa, sob o controle da todo-poderosa PIDE. Vive-se um ambiente de medo, de críspação; pensa-se no estrangeiro com uma sórdida mistura de terror e esperança; e parágrafos sublinhados de um romance de Jack London servem também para

fornecer explicações e assinalar regras de conduta. Logo se fica a saber que o morto, Dantas, preso enquanto aguardava julgamento por um golpe militar abortado, era um grande opositor do salazarismo. O crime – a sua investigação – vai trazendo à luz a imunda sordidez do Portugal de inícios dos anos sessenta, da mesma forma que o melhor romance americano destacava a corrupção e a degradação civis. Mas, ao contrário do que alguns leitores podem esperar, o romance de Cardoso Pires não consiste num ajuste de contas directo com o passado recente português; crónica de uma investigação ou dissertação literária sobre um crime e as suas circunstâncias, o livro consiste, antes de mais, numa fria exposição dos factos, num relatório sucinto e eficaz, com saltos e retrocessos no tempo, cujo tom apenas se interrompe em certas ocasiões para dar lugar a páginas impressionistas.

A dada altura, o polícia comenta com um riso seco: “Este processo é mas é uma valsa de conspiradores. Agora minto eu, agora mentes tu, agora mentimos todos...”. A mentira (bem como a sua variante, a ocultação da verdade) passeia-se pelo romance envergando trajes políticos, encontrando no documento a sua melhor tonalidade, na falta de paixão a sua maior coragem, na linguagem sincopada a sua mais brilhante capacidade de revelação. Ao conflito enunciado no documento une-se o conflito da própria escrita: um escritor de vocação realista como Cardoso Pires tem de forçar a sua palavra perante a acção da mentira, com o propósito de testemunhar que “as sociedades de terror se servem de crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas”.

# O primeiro grande romance sobre o salazarismo

Jacques Fressard<sup>1</sup>

Que o autor d’*O Hóspede de Job*<sup>2</sup> e d’*O Delfim*<sup>3</sup> volte ao romance depois de doze anos consagrados ao ensaio, ao teatro ou ao silêncio, constitui por si só um acontecimento revelador do estado actual das letras portuguesas. Sabe-se que, depois da revolução dos cravos de Abril de 1974, muitos escritores que tanto tempo esperaram pela queda da velha ditadura fascista – e que não podiam deixar de se congratular como cidadãos – se sentiram de repente algo desorientados no terreno da criação. Habitados a um tortuoso “regime de censura”, cujo mecanismo destrutivo<sup>4</sup> é analisado pelo próprio Cardoso Pires, tinham forjado por necessidade uma linguagem alusiva e uma temática restrita que manipulavam na perfeição, mas que perde bruscamente toda a razão de ser.

Passada a primeira vaga, inevitável, de literatura militante pura e dura, a conversão mostra-se por vezes difícil. Existia incontestavelmente uma crise: crise do sujeito, crise da escrita e das relações do narrador com a ficção. Para além do consenso em redor da liberdade redescoberta, o turbilhão dos acontecimentos e as decepções que para muitos se seguiram pareciam deixar apenas espaço para a polémica incessante ou para o recolhimento isolado, céptico ou amargurado.

---

<sup>1</sup> Recensão crítica à edição francesa (*Ballade de la Plage aux Chiens*, com tradução de Michel Laban), publicada em *La Quinzaine Littéraire*, sob a direcção de Maurice Nadeau, a 16 de Junho de 1986 [Nota dos organizadores].

<sup>2</sup> 1963 (*L’invité de Job*, Gallimard, 1967).

<sup>3</sup> 1968 (*Le Dauphin*, Gallimard, 1970).

<sup>4</sup> “Le régime de la censure”, *Esprit*, Setembro de 1972.

A *Balada da Praia dos Cães*, pese embora o seu título algo sentimental, apresenta-se em primeiro lugar como uma tentativa de reconquista do território do romance, abordando tal dificuldade de diversos ângulos, permitindo-nos assim propor leituras variadas.

É, por um lado, um romance policial com enigmas e *suspense*, que nos conduz da maneira mais clássica desde a descoberta do cadáver à reconstituição do crime, com fotografias, perícias e confissões. Com uma diferença, no entanto: o crime realmente aconteceu e o autor, tal como Truman Capote em *A Sangue Frio*<sup>5</sup>, dedica-se à reconstrução de um episódio verídico, resultante de uma das muitas conspirações que durante os anos sessenta em vão tentaram derrubar o regime salazarista.

É também um romance político. Longe de desenvolver qualquer tese, Cardoso Pires descreve sem complacências o comportamento dos falhados golpistas, prisioneiros da sua própria inconsistência, encurralados entre um militar dado a divagações e personalidades notáveis que se esquivam no último instante. A aventura termina num perfeito *huis-clos* sartriano, do qual ninguém sai com as mãos limpas e sem que daí advenha qualquer contributo para a luta contra a ditadura.

Por fim, e creio ser este o ponto central, estamos na presença de um romance histórico, o primeiro grande romance histórico sobre o salazarismo. Tudo se passa como se o autor tivesse sentido não apenas que já decorreria tempo suficiente para adoptar tal perspectiva mas também uma certa urgência de o fazer, que as personagens secundárias da época estavam prestes a esfumar-se na memória colectiva e que tinha chegado o momento de reanimar a sua presença e o seu papel, dando-lhes uma nova relevância. É assim que surge este capitão Maltês, especializado na caça de estudantes e de manifestantes de qualquer espécie, ou o “major de monóculo” que por acaso encontramos numa página, já na reforma, e que se tornará mais tarde no general Spínola. Tudo isto é reavivado perante os nossos olhos através do inquérito do inspector Elias Santana, cujo rasto seguimos dos cafés às masmorras, pelas avenidas e ruelas da Lisboa desse tempo prodigiosamente ressuscitado. A

---

<sup>5</sup> 1965 (*De sang-froid*, Gallimard, 1966).

escolha da personagem como guia impõe-se tecnicamente, mas é ao mesmo tempo uma escolha carregada de sentido, uma vez que a polícia era o verdadeiro centro deste universo de oxigénio rarefeito.

Um texto do autor, publicado em 1977 na colecção de ensaios *E Agora José?*, esclarece-nos sobre este ponto. Intitula-se simplesmente “A Visita”, e aí vemos o nosso romancista oficialmente convocado como testemunha pela comissão de inquérito incumbida de investigar a PIDE (a antiga polícia política). Ora, à medida que avança ao longo dos corredores do velho prédio que fora a sede desta Gestapo da ditadura, qual não é a sua surpresa ao constatar que nada mudou naquele lugar: nem as inscrições em bronze em homenagem a Salazar ou a Caetano, nem os velhos agentes da organização com que se cruza pelo caminho, que vêm igualmente testemunhar com o mesmo estatuto – visitas – sob a capa da democracia e da objectividade. Lá fora, no elegante Chiado, no famoso café A Brasileira, a vida continua como se nada tivesse acontecido. À superfície tudo tinha mudado, mas no fundo tudo continuava igual. Da surda indignação que então o domina surgirá, mais tarde, o romance que aqui nos ocupa, onde o impossível depoimento do cidadão dá lugar à transfiguração pacientemente forjada pelo artista que sobrevive à poeira dos *dossiers* que se avolumam e se enterram.

O lento trabalho da escrita, bem como a subtil organização da narração, são definitivamente as armas do romancista. Se o livro de Truman Capote pretendia ser “o relato verídico de um múltiplo assassinato e das suas consequências”, o de Cardoso Pires assinala, logo à partida, desde o seu subtítulo, a criação voluntária de uma distância: “Dissertação sobre um Crime”. Em relação ao *Delfim*, onde tudo era contado como uma crónica por um narrador que escarnecia alojado num canto do quadro, este romance oferece uma verdadeira explosão de pontos de vista. Elias, que leva a cabo o inquérito, não se encontra na posição de narrador. Os seus pensamentos, as suas deduções, o seu discurso interior são contados na terceira pessoa e atravessados por múltiplos discursos ou documentos em estado bruto: o relatório da autópsia, fichas de polícia, extractos da imprensa, fragmentos de diários ou de

correspondência constituem um *puzzle* cujas peças se esforça por juntar. Ele próprio não sabe muito bem onde começa e onde acaba o que vê ou o que sonha. Quanto ao autor, este não se coíbe de acrescentar algumas notas explicativas em nome próprio.

Tais processos não são novos, diríamos. Certo, mas são aqui manipulados com mão de mestre em nome de uma necessidade íntima. O acordo emblemático ente o Eu – “escritor de um recanto de Portugal, alimária tolerada a custo” – e o pequeno lagarto descoberto num muro – “habitante das ruínas da história” –, sobre o qual se desenvolvia o *Del-fim*, já não se põe. As maiúsculas tombaram por terra, juntamente com outras certezas. O domínio do narrador encontra-se agora afectado. O pequeno lagarto continua lá, mas agora prisioneiro de um aquário em casa de um velho polícia solteirão e maníaco que em tudo se lhe assemelha. O regresso do motivo faz-se através da farsa. Numa “Nota Final”, José Cardoso Pires escreve que entre “o facto e a ficção” existe uma “confluência conflituosa”. A novidade do tom do seu último romance, a veemência satírica à Quevedo que explode em certas páginas, deve-se talvez a uma percepção cada vez mais aguda desse conflito, que o antigo neo-realismo nunca soube ou pôde apreender.

# Quem matou o major Castro?

Anthony Hyde<sup>1</sup>

Os ditadores, até mesmo os “grandes”, parecem-nos sempre grotescos, deformados, imobilizados em poses catatónicas, envergando trajes caricatos enquanto balbuciam patologias codificadas. Basta pensar em Estaline, ou até mesmo em Mikhail Gorbachev. Em Outubro, cumprindo todos os preceitos de um ritual, ele subirá ao túmulo de uma múmia e observará com jovialidade o desfile dos seus instrumentos de morte percorrendo a Praça Vermelha. Somente os crédulos – ou as vítimas – podem levá-los a sério.

Qualquer deformação, na verdade, atrainos, forçando um rápido olhar de interesse macabro – embora normalmente apenas um. Quando olhamos para uma ditadura, o que vemos é demasiado horrível e, por isso, olhamos para o lado, desviando o olhar do Chile de Augusto Pinochet ou da Polónia do General Jaruzelski. Uma ignorância assim deliberada faz com que seja fácil manter segredos, ao ponto de quase ser possível exibi-los. Nas primeiras páginas deste estranho romance sobre o Portugal de Salazar, bem como na última, existem referências simbólicas a um anúncio que muitos terão visto. Uma paisagem deslumbrante. O céu azul. O cintilante mar. “PORTUGAL, EUROPE’S BEST-KEPT SECRET. FLY TAP”. Na *Balada da Praia dos Cães*, romance escrito mais de dez anos após a morte de Salazar, José Cardoso Pires revela de uma vez por todas esse segredo.

O seu método é uma narração oblíqua e elíptica de uma investigação policial de um crime político menor – que realmente aconteceu. No

---

<sup>1</sup> Recensão crítica à edição americana (*Ballad of Dogs’ Beach*, com tradução de Mary Fitton), publicada no *New York Times* de 3 de Maio de 1987 [Nota dos organizadores].



início de 1960, o corpo do major Luís Dantas Castro, que fugira de uma prisão militar onde fora encarcerado após um falhado golpe de estado, é descoberto mutilado numa praia deserta. Quem o matou? A investigação policial, com os serviços secretos portugueses a moverem-se na sombra, revela uma contenda política, sexual e moral entre os co-conspiradores e conclui com uma lúgubre reconstituição do crime.

Um romance político – mas não do tipo que poderíamos esperar. O major e os seus comparsas não são heróis rebeldes e José Cardoso Pires mal se dá ao trabalho de nos indicar as suas convicções políticas ou os seus ideais. O seu interesse centra-se em questões mais fundamentais. Como é viver num país em que todos os bares têm o seu informador da polícia a dormir a um canto? Como é fazer amor numa tarde de sol para depois, no noticiário televisivo, ver os cães de motim da polícia a receberem medalhas do chefe de estado? O que lhe interessa, em síntese, é a forma como se respira num tal ambiente moral e político.

Crucial para essa intenção é o estilo intrincado e sardónico da obra, bem como a sua imagética obsessiva, graças aos quais o mundo comum constantemente se desintegra em faces grotescas, mórbidas e escatológicas. A imagem principal é o próprio cadáver do major, em decomposição e “coberto de moscas”. É este o *homo politicus* de Portugal, a partir do qual tudo emana ou no qual tudo se multiplica: “O mundo é um grandecíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar.” Tal linguagem, vividamente exibida na tradução de Mary Fitton, coagula-se em duas criações particularmente notáveis. A primeira é Lisboa, aqui apresentada como um sinistro mausoléu, com as suas grandes fachadas preservadas da “era dourada da tuberculose”. A segunda é Elias Santana, o detective responsável pela investigação. A sua alcunha é “Covas”, pois é para lá que ele envia as pessoas. Cercado de retratos a sépia de familiares mortos, ele vive numa “morgue doméstica” com o seu único confidente, Lizardo, um lagarto para o qual anda sempre à caça de besouros, moscas e outros insectos. Elias, estranhamente, irradia uma certa simpatia. Mas não romantizada. Com efeito, ele já respira a atmosfera totalitária há demasiado tempo: sofrendo de gripe,

ele tosse e arqueja pelo livro afora. Pior: com o desenrolar da investigação, sente-se lascivamente atraído por Mena, a amante – a palavra aqui adequa-se na perfeição – do major; e num sonho macabro e onanista, vê os sórdidos detalhes da sua corrupção, a qual, em última instância, levaria ao assassinato do seu amante. TUDO isto funciona bem, talvez até excessivamente bem.

Como nos romances sobre o tédio que fazem adormecer os leitores, Cardoso Pires cria a opacidade e escuridão desta atmosfera totalitária com tanto sucesso que por vezes a história perde-se no nevoeiro e a narrativa deixa-se atolar no pântano. Ainda assim, *Balada da Praia dos Cães* recebeu o maior prémio literário existente em Portugal e não é difícil ver porquê. É um romance bem construído e original, uma verdadeira curiosidade para leitores norte-americanos, escrito com uma integridade obstinada e um impiedoso olhar forense. Quando o terminei, senti-me ligeiramente deprimido – até que recordei que Salazar estava morto e eu estava vivo. E então ocorreu-me que Cardoso Pires e milhares de compatriotas seus ainda devem acordar todas as manhãs e sentir a necessidade de uma tal reconforto.

O cão, cão de tora e jomani identificado, teria vindo pela matrifada <sup>peregrinação clandestina secreta</sup> ao longo da costa em visita aos restaurantes do areal.

Viera e trôta cento, muito só, todo ~~so~~ com ele, mas sem resultado: naquela altura do ano, fins de março, primavera tímida, a praia era um deserto de dunas com espantatos reduzidos a armações de ferro, já sem casca e não soterradas, a hibernar. Quanto aos restaurantes (à beira da estrada) nunca ficando: estavam abandonados, sim, de portas trancadas, mas podia muito bem acontecer que num ou noutro tivesse ficado alguém durante o inverno e nesse caso haveria ~~fora~~ <sup>soluções</sup> necessariamente um cão a fazer guarda e a devorar os restos de comida. Dali o cachorro estrangeiro e não identificado nada mais se podia esperar que uma armadilha de dentes no escuro, aquecido pela ira e pela solidão. Já, pois, nunca ficando, estrada fora, ~~em~~ troquetique, contornando casas nudes, alpendres de luxo e ~~placas~~ placas de estalotes turísticas para onde o fero o arreatarei, vencendo a neblina, cortando a maré, seguindo um delicadíssimo fio de vida e de agasalho há nesses ~~sequestrados~~ sequestrados.

Não trazias e no parque de estacionamento iria encontrar, pelo menos, envólucros de rolos fotográficos, <sup>garrafas,</sup> ~~embalagens~~ cascas de mariscos, embalagens de gelados - sinais de fôrta; ou, mais ~~tantas~~ <sup>próximas</sup> próximas dele ainda, as latas de conserva que, embora esvaziadas e fôrta, eram ainda assim, uma memória, um apelo. De focinho baixo, o bumbo arripado pela brisa ~~marítima~~ <sup>marítima</sup> fazia a sua busca rápida e ~~espiciante~~ <sup>espiciante</sup> obstinada, aqui levantando uns forrapos de cartão (por exemplo

~~por exemplo~~ PORTUGAL IS  
EUROPE'S BEST-KEPT SECRET  
FLY-TAP.



# **Parte III**

## **O PRÉMIO**



## José Cardoso Pires<sup>1</sup>

Uma amiga muito querida aqui presente é que diz que eu afirmei uma vez que um tipo que se põe a escrever um livro nunca sabe no que se mete. Pois. Um tipo. Um praticante da escrita, que a trabalha e demora entre uma espécie de tensão objectiva e uma entrega *ad libitum* às iluminações e aos acasos que o sobressaltam dentro e fora do papel: ele nunca sabe no que se foi meter. Não palpita, não imagina sequer aonde o pode levar a primeira frase do texto (a tal que sempre o decide, como tantas vezes se diz) nem os caprichos que lhe estão reservados em paralelo e ao correr da escrita.

Viver um livro está para mim no amontoado de memórias que o acompanham pela vida fora e não constam dele, não foram escritas. Está no apontar para a perfeição como mais-infinito indispensável ao processo de criar e está, depois, na luta contra as limitações de nós próprios, naquilo que pressentimos e procuramos e quase nunca se ilumina. Está, finalmente, nesta configuração solitária de criar em projecto e ao mesmo tempo em disponibilidade quase supersticiosa para o corrigir a cada passo; para o deixar repousar, ganhar distância; para o rasgar se for preciso.

Porque há uma lógica interna em cada aventura que descrevemos, uma segunda natureza que nos ultrapassa e que é a dos personagens, eles mesmos, e das situações em que se enquadram com à-vontade, e com significados cada vez mais amplos e diversificados. Talvez venha daí aquilo a que se chama a unidade duma obra de ficção – é possível que sim. Talvez tudo decorra afinal da luta entre o projecto e a projec-

---

<sup>1</sup> Discurso de José Cardoso Pires lido aquando da entrega do primeiro Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, a 8 de Abril de 1983 [Nota dos organizadores].

ção que o contraria, à medida que a narração se vai tornando autónoma e ganhando temperatura e tom, voz dela.

Com isto quero eu dizer que o narrador não é mais o onnipotente dos destinos e que a sua relação com o leitor não se reduz a uma correspondência linear – longe disso, cada vez mais longe, como sabemos. Por mim sou mesmo tentado a concluir que o livro quando é rico por dentro se escreve a cada leitura, e que é por essa razão que ele se eleva a objecto da Crítica. Mas, ligado a isto, e acima de tudo, uma coisa me parece mais que todas evidente: a consciência de que a Literatura tende a romper a estrutura autoritária e a tornar-se conjectural no seu processo de afirmar, e que nessa evolução está envolvida fatalmente a linguagem constituída. Quando ainda agora falava de acasos e de iluminações queria referir-me a certos momentos que ocorrem nessa abertura da narração, na transfiguração das correspondências aparentes entre o facto e o vocábulo – é isso que faz feliz a mão do escritor.

Seja. Realmente, um tipo sempre que começa um livro nem sonha no que se meteu. Muitas vezes ele transforma-se numa prova de desespero, na velada acusação de quem o escreve. Noutras numa experiência frustrada ou num triunfo a que jamais conseguirá tomar o peso exacto. Dúvida, marés – tanta coisa. Um livro pode acabar com o escritor, mudar-lhe o rosto de homem e os amigos. Ou ensiná-lo no que ele próprio lhe escreveu. Pode inclusivamente acabar em alegria, como aqui, na companhia de tantos escritores, vejam só.

Aqui entre amigos. Um momento único da minha vida, é como que uma frase feliz que tantos camaradas escreveram comigo e lhe deram um significado maior e mais profundo. Exacto, um significado maior, uma razão mais objectiva e socialmente mais ampla do que um certo livro, certo escritor – é isso que legitima o prémio.

Há mais de um ano, na comunicação que fiz ao nosso II Congresso, procurei incidir exclusivamente sobre a situação do livro e do autor vivo numa sociedade de mercado como a nossa e no *ghetto* cultural para que todos nós estávamos sendo remetidos. A maior parte dos dados que enumerei mantêm-se ainda como atentados culturais, instituídos e



consagrados, em particular no que diz respeito à política do Ensino; e mesmo agora nos chegam notícias do Brasil que fazem supor que de fora também o cerco se reforça.

Mas não vou demorar-me nem demorar-vos com problemas que muitos dos presentes conhecem e têm enfrentado com muito mais dedicação do que eu. Não sublinharei o calculado vício das instituições oficiais que é o de apregoarem o estudo e a difusão da nossa língua de agora com o apagamento dos escritores vivos, nem lembrarei neste país que se afirma virado para a Europa, a aleivosia escarninha com que o paleocapitalismo encara a Literatura ou a agiotagem de letras gordas com que a Banca explora a duvidosa obra de arte como investimento de subcultura.

Não. Não é a altura. Não quero ensombrar estes momentos de fraternidade com injustiças que nos estão muito dentro. Se não resisti a apontar um ou outro eco foi porque a criação de um Prémio surge num enquadramento nacional específico que o torna particularmente justificável e necessário. A idoneidade da Associação que o institui e do júri que o avaliza, a participação das instituições culturais e das empresas que o apoiam, determinam-lhe, espero bem, uma relevância muito especial.

O prémio é alguma coisa que vem sacudir o fatalismo e a tristura duma comarca literária onde cada livro, cada autor, é apresentado à opinião manipulada como pouco mais que um ornato dispensável ou uma arrogância tolerada.

Por isso – muito mais do que por mim – eu agradeço-vos por estarem também neste Prémio, certo de que esta iniciativa será uma realidade dinamizadora de todos os escritores.

# Óscar Lopes<sup>1</sup>

A atribuição do Grande Prémio do Romance e Novela – 1982 – não deve ter como principal efeito pôr em evidência a obra de novelística que, neste caso, o Júri pôde sem grande dificuldade extremar como a melhor na colheita, aliás produtiva e razoavelmente qualificada, do ano passado: a *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires. Os padrões de valorização literária são intrinsecamente discutíveis, e em nenhum museu existe um *metrón* como bitola literária objectiva; a simples leitura de cada obra requer ininventariáveis referências a tudo o que de melhor se escreveu e se vai escrevendo, e, mais do que isso, a toda a própria consciência daquilo que, socialmente, se sente, se vive, se deseja e se pensa.

É assim que, a todos aqueles que, como os membros do júri, se encontrarem em situação de ler as mais significativas publicações novelísticas portuguesas de 1982, esta *Balada da Praia dos Cães* aparecerá como uma entre vinte ou trinta tentativas de compreender a situação actual, as tensões e a identidade daquilo que chamamos “Portugal”, quer na minicurva histórica destes últimos nove anos, quer numa perspectiva a partir do céu baixo e lívido do fascismo, quer numa larga curva com início noutra baliza mais distante da História Nacional, como o apogeu do Barroco inquisitorial de D. João V, que José Saramago romanceou, como um rasgão de graça céptica e libertina renascentista que mal chegou a haver entre nós, que se calhar não houve mesmo, mas que Augusto Abelaira de qualquer modo imagina, quer mesmo,

---

<sup>1</sup> Discurso de Óscar Lopes, em representação do júri (constituído ainda por Álvaro Salema, Jacinto do Prado Coelho, Maria Glória Padrão e Maria Lúcia Lepecki), lido aquando da entrega do primeiro Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, a 8 de Abril de 1983 [Nota dos organizadores].

em analogias mais amplas de vários romancistas, a partir da crise da independência de há precisamente seis séculos, ou do primeiro erguer oitocentenário do emblema das Quinas.

O módulo imaginário que José Cardoso Pires nos propõe à nossa autocompreensão personifica-se em um dos últimos abencerragens da libertação armada, um anjo rebelde da tropa, um patriarca extremoso mas autoritário das casernas e do povo, um marialva com amante sequestrada e anilhada a ouro num tornozelo. Um carácter assim era um anacronismo quixotesco e autodestrutivo em 1960, mas mesmo que não tenha existido tal qual há vinte e tal anos, está *bene trovato*, porque até conhecemos tipos mais ou menos potencialmente assim nos nossos dias, mais monóculo menos monóculo, ou com maior ou menor folha de serviços.

No círculo interior desta tragédia romanceada de Cardoso Pires, os companheiros de refúgio do major que acaudilhou uma última conspiração assepticamente castrense contra o fascismo sentem-se, a partir de uma certa altura, envolvidos num processo de logro recíproco, numa mistificação profundamente ciente do seu utopismo e da sua dependência do último dos desejos humanos – o desejo feito do empobrecimento repetitivo e subtilizado de todos os outros desejos, quero dizer, do desejo de morte, morte para o sujeito, morte para o objecto de desejo, morte para os sujeitos coexistentes e, se possível, morte para o próprio mundo onde esse desejo se sente moribundo. Mas, exterior a esta primeira esfera, há outra esfera mais ampla e que produziu o refúgio da Casa da Vereda como a ostra produz a pérola. E julgo que um dos melhores conseguintes do romance consiste em evidenciar a necrose de todo um tecido social. Para mais adequada focagem, nada melhor do que uma espécie de barqueiro Aqueronte da criminalidade, um chefe investigador da Judicância, o Covas, o instrutor do Livro dos Mortos, ou assassinados, e cujo desejo pessoal, também na agonia e, por várias formas, à beira de uma abjecção consciente, já não consegue mais do que decalcar o desejo de outrem, o desejo do Major assassinado, trazendo para a maior e mais comunicativa parte do romance o seu

*voyeurisme*, a sua obsessão de espiar uma esplêndida mulher, Mena ou Filomena, uma mulher na plenitude física e amoral do seu amor, uma mulher sem qualquer senso do pecado original imperante no seu meio, mas que, por isso mesmo, não hesita em *dar-se à morte*, o que, na gíria do Chefe Covas, significa confessar-se integralmente aos outros e, portanto, a si mesma, dando além disso testemunho da única forma de vida que têm todas as apetências vivas, que é a da passagem cíclica, livre, imaginativa e tensa através de sucessivos ciclos de paixão, morte, distanciamento objectivo e ressurreição endereçada a outro objecto.

O Chefe Elias é a personificação da consciência possível para um dado momento social: é a consciência de uma impotência em processo, impotência tendendo à autodestruição, ou revendo-se em certa imagem da sua própria vida como que petrificada, que é um lagarto, cuidadosamente mantido em redoma sobre uma areia fria que lhe hibernize os instintos procriadores, um bicho que, aparentemente, tudo vê mas não faz nada, como aliás acontece com Elias, esse profeta judiciário de uma Lisboa burguesa de há vinte anos, ou de agora.

Por isso, Elias, o Covas, em tudo o que olhe, não dá senão pela morte, ou por uma quase-morte, e até dos próprios defuntos recebe coices de surpresa, e recebe os paradigmas para o seu desejo. Lisboa é, para ele, um cemitério, uma extensão do Alto de S. João onde a gana de viver apenas se evidencia em mulheres como Mena, ou a sua amiga Norah, ou então, e do lado masculino, em matilhas de cães açulados pelo farejar de um cadáver, ou pelo cio de uma cadela corrida entre lápides funerárias. O Rossio aparece-lhe como uma álea de jazigos envidraçados, onde perpassam pides, e onde pontifica um dos advogados dúbios e venais do alto capitalismo. E uma das obsessões do Chefe Elias é a de contemplar sucedâneos ortopédicos para partes mutiladas do corpo vivo, seja em loja da Rua da Madalena, seja nos ex-votos espíritas ao monumento-velório a Sousa Martins.

Mas não é este o melhor ensejo para ensaiar uma desmontagem da afinada relojoaria deste romance que mereceu o Grande Prémio. O que eu não posso é deixar de recordar o mais importante. E o mais

importante não está no ângulo consciente de focagem do investigador Elias, simples caixilho para uma forma datada de consciência (e também de *inconsciência*) social, que me palpita perdurar em muitas das leituras possíveis para *Balada da Praia dos Cães*, visto que cada qual lerá o livro à medida do seu pessoal desejo, vivo ou moribundo, como já Camões dizia dos seus poemas – ou visto que, como diria Novalis, o entender mais fundo e o sentir realmente mais intenso coincidem, e essa coincidência, acrescentarei eu, percorre uma variável histórica ainda inacabada. Apeteceria dizer que aquilo que sobra, ou aquilo que excede, o profeta Elias, é a linguagem do livro, a partitura dos seus discursos semidirectos, ou melhor, e como dizem os Alemães, dos *discursos vividos* do romance. Registemos entretanto que, sem deixar as gírias da sua profissão e dos círculos de convivência, o Chefe de Brigada Criminalista fala em aforismos que inculcam uma experiência muito trabalhada e vazada em imagens, objectos, referências do quotidiano mais simples e flagrante. Estamos perante um tipo de sabedoria do senso comum, que tanto lembra os provérbios milenares, como a contrafação maneirista e barroca de tal sabedoria por Jorge Ferreira de Vasconcelos, ou por D. Francisco Manuel de Melo. Seria mesmo possível citar alguns parágrafos virtualmente saídos da boca do investigador Judiciário que obedecem a uma esmerada arte de sequência analógica condigna do melhor de *Relógios Falantes* ou da *Arte de Furtar*. Mas até mesmo no que tem de melhor, de estilisticamente, e eu diria até que poeticamente, mais consumado, esse estilo é, ainda, um rasto daquilo que há dois séculos e tal foi criticamente designado como *Reino Cadaveroso*, fórmula reapropriada por António Sérgio para aludir ao Portugal moderno do patrioteirismo ultramarino, do palanfrório de promoção política, ou de qualquer propaganda endereçada a grandes rostos carismáticos.

Ora, neste romance, o discurso vivo, mas mesmo vivinho da costa, é o discurso das mulheres, o da fala virtualmente anónima, até nos seus registos de gíria, calão ou obscenidade. Comparem-se os processos verbais de Mena, da sua amiga Norah, de uma porteira, de uma gali-

nheira, de vários subalternos em conversas marginais ao seu serviço, e compare-se toda a admirável mobilização dos recursos de oralidade espontânea – com as declarações articuladas em termos de tática forense ou burocrática – e compare-se todo este tecido palpável e directo do romance com aquilo que o chefe Elias se limita a constatar e seleccionar, para uso privado ou oficial, se limita a coordenar e, finalmente, a reconstituir, numa encenação final com destino ao julgamento. O que logo ressalta é a evidência de uma vida intensa, multicolor e inesgotável, uma vida que quer mesmo viver, que quer entender até aquilo que não dá para entender, uma vida que extravasa da ideologia patente, regurgitando com a irreprimível certeza, não teórica mas prática, de que vale mesmo a pena viver, de que a vida humana tem um sentido, o qual é exprimível em português – e uma das subcertezas mais certas dessa certeza é a de que é, até, bom não saber-se inteiramente o para quê e o como de viver, porque, no meio de tudo, cá estamos nós, a mexer-nos e a falar. E falar, tal como Cardoso Pires põe a falar gente autêntica, é já muito belo, é já, como na *Ceifeira* de Fernando Pessoa, desejar *ser tu / sendo eu*, é ter uma irreduzível força inconsciente, mas também certa consciência disso, e é ter uma mãozinha, por pequena que ela seja, no próprio destino, no destino do povo que fala Português, e no destino dos povos de todas as línguas do mundo.

## Álvaro Salema<sup>1</sup>

Ponderados os valores relativos dos principais romances publicados em 1982, foi minha opinião expressa da primeira reunião do júri que a mais importante obra a considerar para a atribuição do Prémio seria *O Rio Triste*, de Fernando Namora. E mais *importante* no sentido literal da palavra (i.e., do que mais importa em conjugado valor literário e significação humana fundamental), por ser, entre as obras mais qualificadas para o efeito, a que levanta e desenvolve problemáticas mais complexas: porque retrata em direcções essenciais a crise do homem português nos últimos vinte anos, destacando-se por isso no pendor historicizante do actual que predomina na nossa novelística contemporânea – sem esquecer o inconveniente, para mim maior, da heterogeneidade da composição narrativa e das linguagens intercaladas.

Não deixei de reconhecer, porém, a qualidade excepcional do romance *A Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, designadamente sob a perspectiva (também para mim primacial) da construção romanesca, da configuração e caracterização de personagens e da perfeita unidade textual e intertextual. Em outras obras de incontestável mérito (destacando *Memorial do Convento*, de José Saramago, e *Cais das Merendas*, de Lídia Jorge) não pude reconhecer, para além do que altamente as valoriza, a densidade e amplitude de realização literária que me pareceu sobrelevarem nas duas primeiras referidas.

Não me é difícil, nem o sinto como contraditório, depois de ouvidas e muito meditadas as opiniões dos restantes membros do júri – considerando em primeiro plano os valores específicos de construção de romance evidenciados no livro de Cardoso Pires – aceitar, aderindo, que a este último seja dada preferência na atribuição do Prémio, assegurando

---

<sup>1</sup> Declaração de voto [Nota dos organizadores].

assim à decisão do júri uma unanimidade que me parece especialmente oportuna neste primeiro Grande Prémio de Romance concedido pela Associação Portuguesa de Escritores.



# Jacinto do Prado Coelho<sup>1</sup>

Embora fosse difícil a escolha, o meu voto acabou por distinguir, por um conjunto de qualidades, a *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires. A fórmula adoptada pelo autor integra-o numa das correntes actuais: ao mesmo tempo história de uma sociedade e “ficção”, isto é, invenção / concepção de actores de uma fábula verídica – tudo a partir de um documento impressionante a que de vez em quando se regressa, para dele extrair os possíveis sentidos e progredir no desenvolvimento diegético.

Na parte criativa, onde o *suspense* prepara um tenso dramatismo, alastra um lúcido, desenganado conhecimento da condição humana, que reduz à mesma escala, sem concessões demagógicas, o “escrupuloso”, sórdido polícia da “Judite”, e o pseudo-herói que luta, envolvido em teia obscura, na clandestinidade. “Condição humana”, note-se, traduzida em figuras símbolos mas histórica e geograficamente situada: em certas camadas de gente que em Lisboa vive – Lisboa também é personagem – até com suas gírias peculiares e seivasas, e no período do fascismo português, cinzento, hipócrita, medíocre, fonte de degradação de uns e outros, sob formas diversas. Entre as dominantes, o machismo.

Suponho descobrir, para além disto, uma tradição peninsular de visão cínica, mordaz, de quem desmonta as criaturas com a solerte esper-teza do pícaro, e um singular domínio da língua, sobretudo na capacidade de, concisamente, inovadoramente, exprimir um conceito, sugerir uma impressão, traçar um perfil. Eu falaria mesmo em classicismo, se clássico é aquele que “diz mais do que exprime”, porque muito do

---

<sup>1</sup> Declaração de voto [Nota dos organizadores].

não-dito se colhe nas entrelinhas desta obra concentrada, depurada, enxuta, “castigada”, avessa a prolixidades ou derrames, anti-sentimental, convite a uma leitura activa, indagadora, de aprofundamento.

## Maria da Glória Padrão<sup>1</sup>

No panorama da ficção de 1982, para atribuição do Grande Prémio do Romance e Novela, voto no romance de José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*. Romance rigoroso, hábil e complexo, é nele de sublinhar o jogo da escrita que acumula a multiplicação de textos ou a multiplicação de pistas onde se interferem textos de elucidação factual e histórica, de decifração hipotética, de interpretação ficcional em que se transita uma leitura entre os momentos que criam os enigmas e os momentos que os destroem, permanecendo o leitor sobre a linha de oscilação em que o romance se escreve. O *strip-tease* do facto que se descodifica para que a estranheza se torne transparência é simultaneamente de uma exemplaridade histórica e literária invulgares. Do jogo das personagens, suas falas, suas funções histórico-textuais, apesar do papel fundamental do espaço das significações de todas elas, é-me forçoso sublinhar o chefe Elias, focalizador importante, e seu duplo Lizardo, o par que é núcleo da viscosidade parda cuja semântica se transfere para uma significação colectiva datável e que autoriza que a nossa memória se cumpra para podermos criar outro futuro. Ainda das personagens é-me necessário sublinhar Mena (sobre fundo de pavões), a principal focalizada pelo decifrador viscoso, e que do fundo da sua dignidade, e do seu medo, é excessivamente humana na sua função de viver, de errar e de se perder ganhando.

A ironia do decifrador J. C. Pires, o equilíbrio e sobriedade da desmontagem e da reconstituição de um crime que de facto passa a símbolo, a acumulação de quadros ao mesmo tempo individuais e colectivos participantes do ludíbrio, do pequeno mito, da denúncia e do drama, o lugar discreto do narrador histórico e ficcionista, a variedade

---

<sup>1</sup> Declaração de voto [Nota dos organizadores].

dos gestos e dos registos de linguagem em absoluta convivência com os respectivos produtores e ainda o que não fica dito – e que é tudo – criam a atmosfera da triste balada de que talvez ainda tenham sobrado cães.

## Maria Lúcia Lepecki<sup>1</sup>

De entre os romances e novelas publicados em Portugal em 1982, um se destaca como particularmente notável: *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires. Trabalhando sobre um facto real ocorrido, como se sabe, em 1960, *Balada da Praia dos Cães* conjuga, de forma superior, a “fidelidade histórica” e a “liberdade ficcionante”. Extraordinariamente bem traçadas, as personagens fascina como figuras individuais e sociais. Através delas levanta-se um quadro de época, onde o leitor é levado a aperceber-se dos meandros de um quotidiano marcado pela violência, pelas impossibilidades, pelos desejos adiados.

O traçar do quadro não prejudica, todavia, a configuração (complexa por dramática) de cada uma das figuras: Mena, Elias, o Arquitecto – bem como a vítima do crime – erguem-se diante de nós (e passe o aparente contra-senso) mais vivas que as pessoas vivas que lhes deram origem.

No plano da construção, José Cardoso Pires realizou, com a máxima felicidade, uma feliz ideia: o enfoque da narrativa na figura do investigador da Polícia Judiciária. Tal perspetivação confere ao romance uma (voluntária) ambiguidade que, estando dentro da melhor linha do imaginário do Autor, potencializa sentidos enriquecendo, por consequência, as possibilidades tanto de interpretação do texto como de compreensão crítica do seu referente. Conjuga-se a ambiguização, como é natural, com a ironia, a qual frequentes vezes resvala para o humor inteligente, subtil.

Um último aspecto a apontar-se: a linguagem. Plenamente amadurecida, verdadeiramente clássica na sua economia, dúctil e versátil para se propor como irónica, rica e sugestiva (e nesse sentido poética)

---

<sup>1</sup> Declaração de voto [Nota dos organizadores].

para compelir à leitura criadora, a linguagem é a grande personagem do romance.

Esses alguns dos traços que creio poderem justificar o meu voto em *Balada da Praia dos Cães* para o Grande Prémio de Romance e Novela da A.P.E.. Um romance notável, completo, diria *perfeito*. Diferente de qualquer outro livro de Cardoso Pires, a *Balada*, como toda a superior criação do espírito e do imaginário, só é semelhante a si mesma.

Início do 1º  
razenho 13-10-77

57-  
1  
segue verso

33  
← CADÁVER DE UM DESCONHECIDO  
encontrado na Praia do Mastro em  
~~3-4-1960~~ 3-4-1960

espaga (a)

1. Indivíduo de sexo masculino, 1.72 m de altura, bom estado de nutrição, idade provável 50 anos;
2. Não apresenta rigidez cadavérica; não tem livores;
3. Na calota craniana, ao nível da sutura dta. occipito-parietal, há uma perfuração circular de 4 mm. de diâmetro provocada por projectil;
4. perfuração do temporal esq., na tabua interna;
5. ruptura da alma-mater ao nível dos orifícios descritos nos ossos;
6. a órbita esq. apresenta uma fratura enquirolada com perda de substância óssea numa área circular de 4 mm. de diâmetro, a qual se seguiu um trajecto que se dirige para o lado direito do paladar duro;
7. encéfalo em putrefacção adiantada, com o aspecto de uma massa verde-cinzenta, fétida;
8. perfuração do 3º espaço intercostal com infiltração hemorrágica de músculo circunvizinhos;
9. perfuração do saco pericárdico;
10. perfuração do esófago;
11. coração: 4 perfurações interessando sucessivamente a aurícula esq., apêndice auricular esq., artéria pulmonar e base do ventrículo; pesa 300 grs. e em avançado estado de putrefacção;
12. perfuração da 7ª vértebra dorsal num orifício circular de 4 mm. de diâmetro que é início de um trajecto que se prolonga até ao canal raquidiano onde se encontra alojada uma bala de arma de fogo;





# **Parte IV**

## **OS ESTUDOS**



## Eunice Cabral<sup>2</sup>

[...] A data em que ocorre o crime e decorre a investigação policial – o presente diegético de *Balada da Praia dos Cães*, referente a 1960 – é um tempo passado em relação à produção e à recepção do texto narrativo. Assim, a mudança política e social do mundo real permite a presentificação de um espaço social marcado pela opressão – a Lisboa de 1960 dividida entre polícias e foragidos –, que é apreendido como uma totalidade pela narração, designadamente porque o leitor poderá entender esse espaço social como um passado histórico concluso. De facto, as duas partes do romance (“a investigação” e a “reconstituição” do crime) são configuradas centripetamente como um tempo real e de agora que, entretanto, o leitor não pode deixar de saber que é passado em relação ao seu tempo de leitura.

Esta presentificação – que é uma recriação da sociedade de referência através de uma convergência de discursos – é decorrente de uma perspectivação narrativa única nos romances do autor, na medida em que surge uma coincidência entre o campo de consciência do focalizador e o “modelo de realidade” de acordo com o qual se especificam os significados possíveis do texto. De facto, a voz do narrador heterodiegético restringe quase por completo a onisciência narrativa, ao tornar preponderante a perspectiva da personagem central Elias, que é claramente afectada pela visão unidimensional de uma “sociedade de estado autocrática”. A configuração “fechada” do universo de ficção deste romance é claramente articulável com a impossibilidade que de-

---

<sup>2</sup> Excertos do capítulo “A Representação de um Universo Fechado (*Balada da Praia dos Cães*)”, in Eunice Cabral, *José Cardoso Pires: Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 219-221, 231-233 e 235-238 [Nota dos organizadores].

monstra o ponto de vista preponderante em pensar uma “esfera de vida” alternativa à vigente.

Trata-se, assim, de uma representação narrativa de um tempo e de um espaço que não são questionados no acto da perspectivação, já que o tempo da recepção do romance implica por si o comentário crítico no sentido de uma distanciação em relação ao presente representado no texto, dado como pertencente ao passado. Quer dizer: o mundo real do pós 25 de Abril, o de uma sociedade democrática, permite que o universo de ficção seja narrado como uma socialidade totalizada, visto que é deste modo que o tempo actual (cronologicamente falando são as décadas de 80 e de 90) representa o que foi o regime anterior. Note-se que uma das raras intromissões do narrador consiste em lembrar ao leitor que a narração data de 1982: “Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações”.

O enunciado abre assinalando dois factos diegéticos: a descoberta do cadáver do ex-major Dantas Castro (encontrado numa praia por um pescador) e a entrega do assunto nas mãos da Polícia Judiciária. Antes, e à laia de epígrafe, existe um texto referente à descrição do dito cadáver, descrição esta feita do ponto de vista da polícia. O texto romanesco propriamente dito abre com a presença de Elias Santana, a quem foi entregue a investigação do crime. Quer dizer: os eventos e o protagonista da diegese central, i.e., o crime e a vítima do acto criminoso, surgem focalizados pelo campo de consciência de Elias. A consciência do focalizador não é uma entidade individualizada porque é sobretudo marcada por factores institucionais, visto que se manifesta pelo “agir” profissional relacionável com a Polícia Judiciária portuguesa. Esta perspectiva institucional é que constitui os acontecimentos narrados como um crime “político”, sendo portadora de uma visão marcada pela sua “inconsciência” e pela ignorância da dimensão totalitária da realidade portuguesa. Deste modo, a perspectiva de Elias é tornada entidade estranha em relação aos acontecimentos que analisa.

De facto, a personagem focalizadora corporiza a repressão, visto que o seu ponto de vista é coincidente com os vectores culturais e ideológicos do sistema dominante. O seu olhar é territorializado, não pela sua individuação – que é “fraca” –, mas pela sua função.

Efectivamente, a diegese vai adquirindo contornos relativamente definidos devido à função social do focalizador. Trata-se de uma narração ordenada e integradora das componentes diegéticas, que representa mimeticamente o funcionamento de um “sistema pericial”<sup>1</sup> – que é a instância judiciária portuguesa – protagonizado por Elias, o que contribui para o fechamento da narrativa. Deste modo, o romance leva a cabo uma representação social e ideológica de um universo diegético (a Lisboa pública e privada do início da década de 60) com evidentes correlações semânticas com a “expressão orgânica da nossa realidade”<sup>2</sup>, segundo os termos de Eduardo Lourenço, já referidos por nós. Trata-se, assim, da representação da ordem salazarista no dia-a-dia, perspectivando-a de um ponto de vista interno [...].

O grupo dos suspeitos do assassinio de Dantas Castro é constituído pelo cabo Barroca, pelo arquitecto Fontenova e por Mena. Depois do crime, é Mena que é presa em primeiro lugar. A sua prisão pela Polícia Judiciária e o interrogatório por Elias irão possibilitar a reconstituição do crime, que ocupa boa parte da narrativa. De facto, Elias acaba por não interrogar os outros dois suspeitos, presos mais tarde.

---

<sup>1</sup> Anthony Giddens refere dois tipos de mecanismos de descontextualização, que considera intrinsecamente envolvidos no desenvolvimento das instituições sociais modernas: a criação de “garantias simbólicas” (como o dinheiro, por exemplo) e o estabelecimento de “sistemas periciais”. A natureza dos sistemas periciais, segundo este autor, diz respeito a “sistemas de realização técnica, ou de pericialidade profissional, que organizam vastas áreas do ambiente material e social em que vivemos”, visto que “muitos leigos consultam ‘profissionais’ – advogados, arquitectos, médicos, etc., – apenas de uma forma periódica ou irregular. Mas os sistemas em que o conhecimento dos peritos se encontra integrado influenciam, de forma contínua, muitos aspectos daquilo que fazemos” (id., *As Consequências da Modernidade* cit., pp. 17 e 21).

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço, “Do Salazarismo como nosso impensado – Divagação anacrónica ou ainda não” cit., p. 55.

Com efeito, o núcleo diegético principal tem início a partir da prisão de Mena e do subsequente interrogatório na medida em que os factos importantes, neste romance, são relatados por Mena em movimentos retrospectivos. O enunciado regista o discurso citado e, outras vezes, o discurso transposto de Mena sobre os eventos da Casa da Vereda. Assim sendo, a tónica da investigação recai na reconstituição do crime e não na identificação, na busca e posterior captura do suspeito ou suspeitos, como é comum no romance policial ou negro.

Este traço da intriga principal tem repercussões na constituição de Mena, visto que a personagem surge, desde o início, destituída de liberdade e constituída pela perspectiva de Elias. Na cena inicial do interrogatório, é o olhar de Elias que a constitui como “uma jovem que fuma, que se enovela em fumo, e que fala a uma infinita distância dela mesma”.

De facto, a acção central (o crime) transforma radicalmente a personagem feminina que a protagonizou, na medida em que lhe confere uma alteridade de carácter destrutivo. Neste romance, trata-se de um assassinio que decorre da necessidade de autodefesa e de sobrevivência física por parte dos que o cometeram visto que são confrontados com o enlouquecimento do ex-major. É um acto cego que reitera a aparente “eternização” do regime político vigente e que coloca os seus actores no terreno por excelência do inimigo, a polícia do regime (política ou Judiciária).

Por conseguinte, é uma acção contrária, em todos os aspectos, aos objectivos primeiros que tinham unido os quatro fugitivos e que diziam respeito à liquidação do regime salazarista. Para além deste facto, Mena tem um papel ambivalente na cena do assassinio visto que não se define como um sujeito identificado com a acção em que se encontra envolvido. De facto, é um sujeito sonâmbulo e não propriamente um “actante sujeito” dotado de um projecto, i.e., um “querer”, um “saber” e um “poder-fazer”<sup>3</sup>. Por um lado, é protagonista de um conjunto de

---

<sup>3</sup> Trata-se de observações do autor sobre os problemas de hierarquização das personagens numa articulação com o conceito de “herói” no texto realista. A passagem

gestos para matar um homem, que se revolta com a impotência em levar por diante uma acção revolucionária, mas a sua participação é de certo modo imposta pelo arquitecto por uma questão de compromisso e de espírito de grupo. Por outro lado, quando dispara sobre o ex-major, este é já um homem semimorto a estrebuchar no chão da Casa da Vereda. Assim, a participação de Mena, no crime, é feita por procuração: “o arquitecto pegou-lhe no pulso para orientar a pontaria, com a outra mão envolveu a dela e pressionou-a sobre o dedo que comandava o gatilho”.

Deste modo, a acção da personagem feminina acentua a dimensão de “instrumento simbólico”, frequentemente atribuída à mulher enquanto “objecto”<sup>4</sup>. É esta dupla derrota que poderá explicar o facto de Mena se transformar numa personagem desfigurada no sentido em que surge como uma personagem “morta”, tendo-se suicidado na morte de Dantas Castro: “Oca, é o termo. De certo modo, morta.”

A desfiguração do criminoso ou do transgressor é uma reconfiguração de um dos eixos semânticos típicos da narrativa policial. Esse eixo diz respeito ao facto de o criminoso se identificar com uma determinada “esfera de acção”. Por conseguinte, essa identificação permite-lhe sair ileso, enquanto indivíduo, do crime que cometeu, não se desfigurando, sendo por isso difícil, àquele que investiga o crime, descobrir o verdadeiro culpado, visto que este tem a aparência de um não culpado.

A dificuldade em descobrir o verdadeiro criminoso assenta na constituição coesa e unívoca da personagem visto que representa um indivíduo que resiste por si próprio, que dissimula com sucesso a acção que o incrimina, na medida em que é portador de valores negativos (em re-

---

citada refere-se à constituição do herói nos romances de Zola (Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984, p. 85).

<sup>4</sup> Vejam-se as considerações de Pierre Bourdieu sobre o que designa como “la femme objet”: “les femmes sont traitées comme ‘instruments symboliques’ qui, en circulant et en faisant circuler des signes fiduciaires d’importance sociale, produisent ou reproduisent du capital symbolique et qui, en unissant et en instituant des relations, produisent ou reproduisent du capital social” (id., “La domination masculine”, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 84, septembre 1990, pp. 26-27).

lação aos vigentes) com os quais se identifica, tal como o investigador é portador dos valores do “bem”.

Entretanto, Mena não é totalmente identificável com a acção criminosa em que se viu envolvida, conforme já referimos. Quer dizer: o crime não é sinónimo, na constituição da personagem, de uma acção protagonizada em nome próprio que seria determinante para a sua caracterização. Com efeito, Mena constitui-se, no enunciado romanesco, através de um comportamento que a descentra e que a indetermina; surge, na cela da prisão, como uma personagem oca, passiva e desfigurada em relação ao “outro que em tempos foi”. De facto, a despersonalização de Mena é objecto de reflexão atribuída a Elias sobre a articulação dos dois pólos morte/vida nos crimes de assassínio (“matar-se em vida” e “suicidar-se na morte do outro”), o que significa que, nesta perspectiva, o culpado é um vivo-morto.

A desfiguração de Mena é prolongada e reiterada pela objectualização a que é sujeita pelo olhar de Elias. Por outras palavras: à sua constituição como personagem passiva e irresponsabilizada não é alheio o tipo de olhar de Elias que a constitui como personagem [...].

O olhar de Elias objectualiza Mena. O primeiro contacto são as fotografias apreendidas no apartamento desta, mas as fotografias não constituem apenas um processo simples de reconhecimento da suspeita, visto que Elias destaca algo nelas. Trata-se do corpo de Mena, visto e adivinhado na fotografia da “mulher em fundo de aves”. O corpo registado na fotografia é um “corpo sumptuoso”, “essa verdade saudável e repousada” que constitui o “espectáculo da jovem”. Mais tarde, aquando do interrogatório, Elias recria pelo filtro da sua imaginação certas situações relacionadas com o crime a partir do relato de Mena mas também recria a história de amor de Mena e Dantas Castro, história em que o corpo feminino tem um papel figurativo importante.

De facto, a perspectiva atribuída a Elias, na constituição de Mena, visualiza o corpo desta, acentuando a sua sexualidade. Entretanto, a visualização do corpo sexualizado surge, no texto, à medida que Mena



vai confessando os acontecimentos da Casa da Vereda que levaram ao crime [...].

Este modelo de conhecimento, decorrente do “olhar objectivizante” de Elias, parece caracterizar a constituição de Mena, visto que a personagem é inscrita pelo focalizador como uma entidade do mundo exterior sem que este procedimento (cognitivo e representativo) pressuponha uma relação de interacção ou de reconhecimento intersubjectivo entre os dois pólos. Deste modo, Mena é configurada como um “espaço” de espectáculo, ou seja, como um objecto de apropriação pelo olhar masculino. É evidente que ao espaço de espectáculo, a que Mena é reduzida por Elias, não é alheia a própria situação vivencial em que se encontram as duas personagens. O interrogatório cria uma desigualdade visível entre as duas personagens visto que Elias Santana é o agente activo e Mena o passivo, estando sujeitas a uma rede de relações prefigurada pela instituição policial.

No entanto, Elias vai além da instituição, ao constituir “um outro processo de Mena que guardava para ele”, mas esta modelização subjectiva apenas a constitui como uma entidade não integrável no sistema vigente. De facto, aos olhos de Elias (o que equivale a dizer, segundo o sistema de valores dominante), Mena representa o universo clandestino na esfera privada, visto que é a rapariga “independente” que vive uma relação com Dantas Castro, livre de constrangimentos convencionais e, como tal, não integrável em “relações de parentesco”. De facto, se integrarmos o tipo de relação no sistema-contexto social e político em que se dá (um regime totalitário que é inegavelmente a sociedade de referência de *Balada da Praia dos Cães*), o “olhar objectivizante” de Elias, reiterando a passividade e a inércia de Mena, parece constituir a metáfora da impossibilidade de uma relação interpessoal. Tal como a relação surge representada, remete para uma socialidade cujos mecanismos excluem a possibilidade de individuação e de interacção.

A verdade é que o fluxo descritivo, referente à objectualização de Mena, implica a descontinuidade subjectiva da mulher-objecto na medida em que pressupõe o “voyeurismo” de Elias que, por sua vez, esta-

belece uma relação contingente e unilateral com Mena. Trata-se ainda de uma apropriação não constitutiva de individuação por parte daquele que vê, ao objectualizar o ser que é visto. Todos os segmentos narrativos respeitantes à descrição do corpo de Mena, visto por Elias Santana (quer esteja registado em fotografia, quer seja visto ao vivo), inscrevem a ausência de intersubjectividade respeitante às duas personagens do processo.

Com efeito, o comportamento da personagem feminina, especialmente o seu corpo visto como objecto, é representado como um espaço objectivizado, que é o traço relevante da personagem na medida em que a fala dela produz menos informação caracterizadora. Deste modo, o facto de a narrativa privilegiar as sequências que narram o corpo feminino objectualizado por Elias e secundarizar, na sua constituição, a fala dialógica a quem o corpo pertence, institui uma disjunção da personagem: o corpo olhado e descrito passa a ter autonomia diferencial em relação à entidade individual, que é a personagem. Este corpo, submetido a um olhar que não o seu, torna-se alvo de uma objectualização que desfigura a personagem porque as características, reveladas ao olhar focalizador (e respectiva personagem que o detém), são alheias ao campo de consciência da personagem focalizada. De certo modo, são características que transparecem sem que o possuidor do corpo delas tenha consciência, produzindo, deste modo, o desvanecimento da dimensão individualizante da personagem feminina, pois o corpo olhado passa a ser objecto de um discurso narrativo que é da responsabilidade daquele que o olha.

A representação do corpo de Mena não aponta um processo de singularização. A percepção de Elias configura-a através de uma visão de reconhecimento de atributos que são anteriores à mulher em si, que é Mena e que esta simplesmente actualiza. De facto, Filomena poderia ser trocada por qualquer outra mulher jovem e bonita, assim como Elias Santana poderia ser substituído por qualquer outro agente da polícia, disponível como este para forjar o retrato de uma detida. Por isso, o corpo feminino de Mena é representado como uma entidade impessoal

e anónima, destituída de individuação, visto que a sua representação não aponta traços caracterizadores de uma personalidade nem realça diferenças individuais. O corpo surge objectualizado como valor de troca através de sequências narrativas configuradas pelo ponto de vista masculino tipificado.

Se Elias tornou Mena objecto de uma “leitura segunda” (o “outro processo de Mena”), o episódio final revela que a esfera privada foi sempre recalcada. O que este acaba por censurar a Mena é a omissão de aspectos da sua vida pessoal, uma vez que a reconstituição dos eventos mais impessoais foi levada a cabo no interrogatório da Polícia Judiciária. O que censura especialmente, tomando uma atitude de desprezo, é a omissão da mudança de parceiro amoroso, depois da morte de Dantas Castro.

Tenha-se em conta que a ausência de intersubjectividade referida se articula com um conjunto de automatismos perceptivos, que dizem respeito a processos de “mercantilização” da imagem do corpo feminino. De facto, a massificação e o valor de troca, implícitos na relação Elias-Mena, apontam o que Giorgio Agamben designa pela “mercantilização do corpo humano” (e subsequente “processo de tecnicização” da imagem do corpo feminino), iniciada nos anos 20 e constituída, hoje em dia, como ponto de chegada do “secular processo de emancipação da figura humana dos seus fundamentos teológicos”<sup>5</sup>. No mesmo sentido, Agamben afirma que “o corpo tornava-se agora verdadeiramente *qualquer*”, nos tempos actuais (desde a década de 70), em que o autor considera que se verifica “o completo domínio da forma da mercadoria em todos os aspectos da vida social”<sup>6</sup>. Conclui-se, então, que os processos referidos atingiram níveis de sofisticação nas décadas de 70 e de 80, o que significa que a visão de Elias não está isenta deste processo mais recente, sendo de crer que tal percepção fosse menos mar-

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *A Comunidade que Vem*, Presença, Lisboa, 1993, pp. 40-43.

<sup>6</sup> Sobre este aspecto, veja-se a seguinte consideração: “Daí, também, o desaparecimento da figura humana das artes do nosso tempo e o declínio do retrato: apreender uma unicidade é tarefa do retrato, mas para apreender a ‘qualqueridade’ é necessária a objectiva fotográfica” (Giorgio Agamben, *A Comunidade que Vem* cit., pp. 41-42).

cante em 1960. Significa ainda que o narrador de *Balada da Praia dos Cães* pode ter acrescentado, ao olhar de Elias, uma tendência mais marcadamente “objectualizante” da mulher, quando comparada com uma mesma tendência (mais ténue) da década de 60. Similarmente, Perniola refere a apreensão mediata do corpo humano em que este surge como já socializado, já percebido e que, conseqüentemente, já não pode ser investido de uma dimensão subjectiva. A este respeito, Perniola refere o “homem-coisa”, alheado de qualquer categoria de individuação<sup>7</sup>, produzido pela “desvitalização da figura humana” característica da cultura emergente na década de 80. Para este autor, trata-se de um processo simultâneo à “socialização” em todos os domínios humanos e à subsequente fractura na experiência do subjectivismo moderno no sentido em que são processos que deslocam para fora de cada indivíduo as experiências tradicionalmente afectas ao sujeito moderno<sup>8</sup>.

A beleza física de Mena (focalizada por Elias) pertence à categoria dos pormenores da Gafeira, anotados pelo narrador de *O Delfim*. O “espectáculo da jovem”, que é Mena, assemelha-se ao “espectáculo de uma jovem resplandecente”, que é a jovem das calças de amazona, personagem acessória. Ambas são pormenores de um mundo destituído de “autodeterminação” e de “auto-realização” porque incapaz de gerar relações “intersubjectivas”<sup>9</sup>. O que acontece é que a “experiência mediada”<sup>10</sup>, implícita no discurso de objectualização de Mena, acentua

<sup>7</sup> Mario Perniola, *Do Sentir* cit., pp. 18-47.

<sup>8</sup> Id., *Enigmas de Fim de Milénio* cit., pp. 69-88.

<sup>9</sup> Estas noções surgem enquadradas num processo histórico de desilusão do projecto do Estado social e no reconhecimento do esgotamento do “paradigma da filosofia da consciência” ao qual Jürgen Habermas contrapõe o “paradigma da intercompreensão”, caracterizado por situações de “intersubjectividade linguisticamente gerada” configuradas pela razão comunicacional. O autor propõe, na lógica do paradigma da compreensão mútua entre sujeitos capazes de falar e agir, fenómenos de socialização dos sujeitos decorrentes da autodeterminação e da auto-realização configurando “a experiência de espaços de manobra alargados para a automanifestação expressiva e para a autonomia” (id., *O discurso Filosófico da Modernidade* cit., pp. 269 e 276-281).

<sup>10</sup> Anthony Giddens afirma que toda a experiência humana é mediada através da

os aspectos de desindividuação (já apontados nos outros dois romances) decorrentes do “espaço do jogo”, em que João e Guida se movem (*O Anjo Ancorado*) e da “experiência de liberdade”, limitada à mente do narrador-personagem (*O Delfim*). Neste sentido, esta relação, tendo características do tipo moderno, encontra-se presa à vertente mais sombria da constituição da mulher como “objecto” ou como “coisa”. Com efeito, a situação da personagem feminina em causa, caracterizada pela perda de liberdade num sistema de relações de uma “sociedade de estado autocrática”, radicaliza um estado de coisas próprio da cultura moderna e não apenas de um regime totalitário. Quer dizer: o regime salazarista implica a constituição de um sistema de relações marcado pela ausência de liberdade. Deste modo, a imposição autoritária e a ideologia ultraconservadora manifestam, de um modo mais claro, a ambivalência da constituição da mulher, pois se, por um lado, a sua existência é glorificada pelo corpo evidenciado, por outro, este é objectualizado pela “visão masculina”, que o massifica e o torna “valor de troca”.

O corpo feminino encontra-se, então, totalmente configurado por um “modo de pensamento falocêntrico”<sup>11</sup>, que faz dele apenas produto de um trabalho de socialização. A este propósito, a objectualização, de que o corpo de Mena é alvo, é uma manifestação da “dominação masculina”, preponderante na sociedade<sup>12</sup>. Em última instância, o que está

---

socialização e em especial da aquisição da linguagem. No entanto, refere dois traços fundamentais da “experiência mediada” em condições de modernidade: o “efeito de colagem” e a “intromissão de acontecimentos distantes na consciência quotidiana”, ambos relacionados com os *media* (id., *Modernidade e Identidade Pessoal* cit., pp. 21-24).

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, “La domination masculine”, in *Actes de la recherche en sciences sociales* cit., p. 13.

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu afirma que seria totalmente inoportuno falar de ideologia quanto à masculina. Esta tem componentes simbólicas que decorrem de um “inconsciente não analisado”, destituído de articulação com a ideologia. Considera ser do domínio de um “inconsciente cultural” que refere como a *libido dominandi* masculina: “La domination masculine est assez assurée pour se passer de justification. Elle peut se contenter d’être et de se dire dans des pratiques et des discours qui énoncent l’être sur le mode de l’évidence, concourant ainsi à le faire être conformément au dire” (id.,

em causa, no confronto entre Elias Santana e Mena (como anteriormente entre Tomás Manuel e Maria das Mercês e entre João e Guida), é a impossibilidade de uma relação intersubjectiva (amorosa, nomeadamente) entre um homem e uma mulher.

Efectivamente, nos três romances analisados, a única relação amorosa representada entre um homem e uma mulher foi a acontecida entre Dantas Castro e Mena. Mas, sobre esta relação, cai a mancha posterior de um assassinio em que um “mata” o outro, entre outras razões, pela impossibilidade de transformar a realidade estabelecida. O esplendoroso corpo de Mena visto por Elias – resíduo da “aventura” revolucionária e da amorosa – pertence a uma mulher “oca” e “morta”, que metaforicamente se suicidou no assassinio do ex-major.

---

“La domination masculine”, in *Actes de la recherche en sciences sociales* cit., p. 5).

## Petar Petrov<sup>1</sup>

[...] Como se pode constatar da análise do plano semântico do romance de José Cardoso Pires no ponto 2., o código ideológico de *Balada da Praia dos Cães* tem a ver com a radiografia de uma *atmosfera de violência* que condiciona os acontecimentos e o perfil psicológico das personagens. Deste modo, a própria escolha do repertório temático evidencia a visão do narrador, pelo facto de surgir questionado um momento histórico determinado, caracterizado pela *opressão* em resultado da vigência de um poder totalitário e fascista. No entanto, o estatuto ideológico do contador da história não se define somente pelo privilégio de uma dada componente axiológica mas também pelas suas diferentes *manifestações* no texto, denunciadoras da função injuntiva da sua escrita e da atitude assumida perante a matéria retratada.

Assim, e no que diz respeito ao plano sintáctico, posição crítica do narrador representa o *modo de organização da história* que se particulariza por uma intencional desconstrução espaço-temporal. Esta circunstância evidencia uma *postura ideológica materialista* situada a dois níveis: no da *representação*, porque a realidade é tratada como algo descontínuo e em constante transformação, e no da *recepção*, uma vez que a técnica adoptada objectiva fazer apelo a uma maior participação por parte do leitor na descodificação e reconstrução do narrado. As estratégias empregues neste caso provêm do facto de haver duas histórias contadas em paralelo, uma assente na investigação de Elias e a outra estruturada a partir dos acontecimentos antes da morte de Dantas Castro. A interpenetração constante das duas narrativas viola a

---

<sup>1</sup> Excertos do capítulo “Realismo e Ideologia em *Balada da Praia dos Cães* e *Agosto*”, in Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, pp. 246-259 [Nota dos organizadores].

ordem lógica na apresentação dos eventos, e surge como responsável pela disposição caótica de episódios alternados e encaixados que, pela sua *montagem*, enfatizam também determinados ambientes e situações.

Sem intenção de fazer um levantamento exaustivo de todos os processos de quebra de linearidade que o narrador aplica na apresentação da *fábula*, limitamo-nos a realçar somente os aspectos mais importantes da sequência em que esta é contada. Assim, o texto abre com um relatório da autópsia do cadáver do major, encontrado a 3 de Abril de 1960, para se entrar na primeira parte do romance, intitulada “A investigação” e datada de 7 de Maio do mesmo ano. Ao longo de seis capítulos, assistimos ao desenvolvimento das duas histórias, a primeira abrangendo os 34 dias de trabalho policial e a outra, em *flash-back*, a iniciar com a fuga de Dantas Castro, na véspera do Natal de 1959, e terminando na data do seu assassinato, 26 de Março. Os capítulos apresentam-se divididos em diferentes sequências que são introduzidas por títulos quase sempre sugestivos da matéria representada. O primeiro, por exemplo, comporta sete partes e começa no presente com a investigação de Elias, acção interrompida pelas primeiras conjecturas sobre a evasão do major com base em depoimentos prestados por testemunhas. A inquirição prossegue e de novo será interrompida pela referência à prisão de Filomena, ocorrida no passado, para se regressar elipticamente ao presente, com o início do seu interrogatório.

A partir do capítulo segundo e até ao fim do sexto, a técnica de composição será a mesma: alternância de cenas e episódios, num constante vaivém no tempo, com momentos de pausas, resumos, elipses e digressões, da responsabilidade tanto do narrador como do co-narrador Elias. O ritmo do desenrolar das histórias será lento, devido à acumulação de informações relacionadas com a questão da morte que provocam conjecturas e quadros imaginados pelo chefe de brigada. Este facto impõe uma permanente mudança de enquadramento de acções em cenários diversificados e o aparecimento de novas personagens em situações directa ou indirectamente ligadas ao trabalho de Elias. Assim, episódios reais e supostamente ocorridos têm lugar na Polícia Judiciária, na



casa-esconderijo dos fugitivos, em residências de inquiridos, em bares, praças, consultórios, cemitérios, praias e hotéis, desenvolvendo-se em diferentes dias e horas, e envolvendo militares, agentes da polícia, da PIDE e da GNR, serventes, prostitutas, parentes, conhecidos e amigos dos suspeitos. Por sua vez, a segunda parte do romance, de extensão bastante reduzida, incide na reconstituição do crime, datada de 8 de Agosto, com a qual se fecha a investigação.

No *plano macroestrutural*, a desconstrução espaço-temporal evidencia o estatuto ideológico do narrador uma vez que as *anacronias* e as *anisocronias* surgem com propósitos de se *intensificar* determinados elementos diegéticos relacionados com a informação temática do romance. É o caso, por exemplo, das *analepses*, técnica aproveitada para a apresentação da segunda narrativa, mediante a qual se estabelece uma *relação dialéctica* com o presente pela denúncia dos motivos para o assassinato de Dantas Castro. Trata-se dos episódios que exploram os estados psicológicos do major, responsáveis pelos conflitos e pelo clima de tensão, cujo aprofundamento culmina na concretização do acto criminoso. A título exemplificativo, recordamos as cenas de desespero gradual do protagonista devido ao isolamento forçado depois da fuga, do medo de uma eventual traição dos seus companheiros, das suas atitudes esquizofrénicas, bem como as de irreverência, inconformismo e violência pouco antes da sua morte.

Do mesmo modo, a maior parte das *anisocronias*, para além de incidirem sobre certas facetas do carácter dos protagonistas, conseguem enfatizar a asfixia e a opressão que caracterizam o contexto no qual decorrem os acontecimentos. Lembramos, neste domínio, as descrições de alguns *espaços*, como a casa de Elias, os calabouços da Polícia Judiciária, a baixa lisboeta, com os seus cafés e restaurantes, ruas a desenhar uma ambiência social de degradação generalizada.

Estreitamente relacionada com as *anisocronias* está a variação de perspectiva narrativa, que as associa à configuração dos fundamentais sentidos ideológicos que regem o romance. Trata-se da *focalização múltipla*, uma das técnicas principais utilizadas no texto e responsá-

vel pela intensificação do efeito de real. Isto acontece em virtude de a realidade surgir observada e analisada por diferentes personagens que conseguem dar conta da complexidade do mundo representado. Recordamos, a este propósito, que a segunda narrativa é mediatizada exclusivamente pelo olhar de Elias, mas sempre com base na visão de Filomena, enquanto na primeira temos alternância sistemática entre os pontos de vista do narrador e do protagonista investigador. Mais ainda, o perfil do major, por exemplo, para além de surgir delineado a partir da reconstituição dos acontecimentos no passado, é completado por informações e achegas de outras personagens no presente, como acontece com as intervenções do inspector Otelo, de um coronel da Polícia Militar, e de algumas testemunhas. Deste modo, e do ponto de vista ideológico, patenteia-se a *visão dialéctica* do responsável pelo enunciado porque o real é visto na sua heterogeneidade, pelo recurso a enfoques de ângulos e posições ideológicas diferentes [...].

Para além das estratégias retóricas referidas, outros elementos técnico-narrativos contribuem ainda para a definição do estatuto ideológico do narrador. Referimo-nos às inúmeras *intrusões* que afloram em alguns momentos-chave das histórias, a traduzir uma declarada *visão irónica* no plano da enunciação. Neste domínio, a presença do narrador reparte-se por duas grandes *funções narrativas*, a de *regência* e a *explicativa*, a primeira relacionada com o objectivo de se mostrar o *modo* de construção do romance e a outra ligada aos propósitos de se sublinhar a *factualidade* de certas situações. Tanto no primeiro caso, como no segundo, as manifestações do responsável pelo enunciado têm a ver com intentos pedagógicos a sublinhar que o texto não é fruto de uma mera inspiração mas de um trabalho aturado e consciente de elaboração narrativa.

Assim, e no plano da *função de regência*, as intromissões do narrador revelam-se na escolha dos títulos atribuídos às partes do romance e aos sub-capítulos, a sintetizar motivos, temas e acontecimentos. Trata-se de uma *ironia* a nível da *paratextualidade* que remete para a problemática da autoridade do narrador, sublinhando o seu poder de con-

trole na arquitectura do texto. De reparar que o distanciamento irónico assumido pelo enunciador não se restringe somente à sua função formal, mas manifesta-se também relativamente à informação temática das situações retratadas. Deste modo, as técnicas empregues comportam uma postura ideológica precisa: *subvertem a ficcionalidade do relato*, mediante a introdução de vários títulos que entrecortam as acções diegéticas, e *afastam o leitor* do representado.

No que diz respeito ao tipo de títulos utilizados, os mais significativos são os que resultam de *aproveitamentos intertextuais* e os que indiciam assuntos misteriosos e enigmáticos. Deste modo, “Oh Elvas, Oh Elvas” lembra uma conhecida canção de Paco Bandeira; “A Noite dos Generais” faz alusão a um conhecido filme com o mesmo nome; “Diário da Manhã”: “Dinheiro a Rodos no Covil do Crime” é uma manifesta transposição de discurso alheio. Por seu lado, irónicos são alguns títulos como “O diabo no ascensor”, “Tête-à-tête com um capachinho”, “Máscaras & Figurinos”, “Memento Mori” e “Deu-lhe a febre macaca” [...].

Já no domínio da *função explicativa*, temos alguns comentários do enunciador entre parênteses que elucidam sobre o desenvolvimento de determinadas acções. Das várias passagens existentes na narrativa, recordamos as intervenções na segunda parte do romance que podem ser vistas como conselhos para potenciais realizadores em virtude de transformarem o texto numa espécie de guião de cinema. E isto porque as referidas indicações dizem respeito ao modo de comportamento das personagens, nomeando movimentos, gestos, falas, intonação de voz e poses assumidos durante o seu desempenho. Deste modo, a *retórica parentética* trai o desejo de precisão, atitude idêntica à tomada em textos não literários, como relatórios técnicos e tratados científicos, representando uma transposição de *estratégias hipertextuais* e uma atitude irónica no plano da enunciação. Trata-se, no fundo, de uma *interdiscursividade* posta ao serviço dos intentos ideológicos do narrador relacionados com a *intensificação da imagem cognitiva* do representado [...].

Do mesmo modo, e ainda no domínio da *função explicativa*, a presença do narrador concretiza-se na introdução de passagens escritas em forma de autos policiais a confirmar que estamos perante aproveitamentos de processos transtextuais. Na perspectiva do estatuto ideológico do responsável pelo enunciado, a inclusão do material referenciado exerce um duplo efeito: por um lado *intensifica a historicidade do representado*, chamando a atenção para determinados factos, situações e personagens, e, por outro, denuncia um *desvio irónico* a nível da narração. A posição crítica, neste caso, provém da circunstância de as passagens surgirem em resultado de um trabalho de *imitação* de um certo tipo de registo e representarem processos do âmbito da *paródia* e do *pastiche* de documentos existentes que serviram de fonte para a escrita do romance. Deste modo, delineia-se uma complexa interdiscursividade que veicula o desejo do narrador em *negar a voz autoritária* do realismo tradicional, confirmando, assim, a sua cosmovisão dialéctica no conhecimento do real histórico.

Veja-se, neste âmbito, a informação manuscrita de um agente da PJ sobre o paradeiro do cabo Barroca depois da fuga de Elvas, que se apoia num relatório de 22 páginas da autoria de um dos verdadeiros assassinos, referido na nota final do romance, bem como em declarações prestadas por testemunhas interrogadas na altura e publicadas nos jornais *O Século* de 1/V/1960, 9/V/1960 e *Comércio do Porto* de 9/V/1961. Do mesmo modo, os depoimentos de Filomena sobre a “animosidade” do major em relação ao cabo, a “lista de possíveis aderentes ao Movimento”, que o arquitecto tinha confiado a Dantas Castro, e “certas atitudes [deste] para com ela” são uma refeitura da terceira audiência do julgamento dos culpados, transcrita em *O Século* de 10/V/1961. Idênticas recriações documentais constituem outros inquéritos de Mena, como é o caso da “quantia de 3000 escudos” entregue pelo advogado do major e de um encontro entre ambos que se baseiam numa notícia de *O Século* de 11/V/1961, bem como em declarações prestadas à polícia e referidas no mesmo jornal em 24/IV/1960.

Para além das passagens que se assemelham a autos policiais, temos outras *reconstruções discursivas*, comprovativas do distanciamento do narrador, como acontece com o texto sobre a morte do major, com o título “Identificada a Vítima” que é a recomposição de uma notícia, “O Mistério da Praia do Guincho”, de *Diário de Notícias* de 3/IV/1960. Igualmente o último parágrafo do relatório da autópsia do major, com o qual abre o romance, é refeitura do Relatório do Instituto de Medicina Legal a fls. 56 do vol. I dos Autos da Polícia Judiciária, mais concretamente da parte intitulada “Exame” que ocupa as páginas 17 e 18. O mesmo acontece com um panfleto de reivindicação contra a ordem estabelecida que aparece no romance subscrito pela “Frente Armada Independente”, representando decalque de um verdadeiro, intitulado “A Morte do Capitão Almeida Santos”, mas assinado pelo “Movimento Militar Independente”, que consta dos Autos da Polícia, vol. II, pp. 63-65. Mais ainda, o título do cartaz “PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret, FLY TAP” baseia-se num verdadeiro cartaz publicitário em inglês, intitulado “Portugal: where the sun is, the sea is and the crowds aren’t”, e a reconstituição do assassinato, na segunda parte do romance, fundamenta-se numa notícia, publicada em *O Século* de 29/IV/1960, e num comunicado da PJ transcrito nas páginas do mesmo jornal em 1/V/1960.

Ainda no âmbito da *apropriação documental*, merecem atenção três passagens, que descrevem situações nas quais Elias não participa directamente, destacadas em grafia diferente sob forma de manchas tipográficas em itálico. A primeira, por exemplo, refere a prisão de Filomena, cujo conteúdo tem a ver com o relatório do verdadeiro assassino, referido acima, bem como com uma notícia de *O Século* de 19/IV/1960. A segunda diz respeito à detenção da mãe do arquitecto, noticiada no mesmo jornal em 18 e 24/IV/1960. Finalmente, a descrição da rendição dos culpados do crime, o alferes miliciano e o cabo Barroca, baseia-se de novo num texto de *O Século* datado de 24/IV/1960.

Do mesmo modo, e com propósitos de se *intensificar a historicidade do representado*, temos outro tipo de ironia narrativa, resul-

tado de um processo hipertextual relacionado com a *paratextualidade*. Referimo-nos às notas de pé-de-página que elucidam sobre algumas personalidades reais mencionadas no romance, como Henrique Seixas, ex-guarda do campo de concentração do Tarrafal, José Soares da Fonseca, ministro de Salazar e Casimiro Teles Monteiro, um dos assassinos do general Humberto Delgado, cuja condenação, por exemplo, vem comentada em *O Jornal* de 31/VII/1981.

Aliás, a enfatização da realidade histórica resulta também de algumas *intrusões* pontuais *do Autor* do romance, limitadas a uma nota de rodapé, a um apêndice e a uma nota final. A primeira informa sobre a denúncia como prática corrente nos métodos da polícia política, enquanto as rubricas do segundo remetem para determinados momentos do texto explicitando as exhibições terroristas do comandante da polícia de choque na altura, o “famigerado” Maltês Soares, e a brutalidade na actuação dos agentes da PIDE Casimiro Monteiro e Sílvio da Costa Mortágua. E na nota final, subscrita pelo próprio José Cardoso Pires e datada de Setembro de 1982, encontramos a referência explícita a uma das fontes documentais, ou seja, o relatório do verdadeiro assassino, Jean Jacques Valente, bem como à instância motivadora da morte de Dantas Castro, vista em termos de “erro colectivo” porque “as sociedades de terror se servem de crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam”.

Para a definição do estatuto ideológico do narrador, relacionado com a sua visão dialéctica pela rejeição do discurso unívoco e autoritário no retrato da realidade, acrescenta-se outra estratégia narrativa e uma das principais responsáveis pelo efeito persuasivo do romance. Trata-se da presença de uma grande *diversidade linguística*, geradora de polifonia discursiva, que contribui para fornecer uma melhor imagem do contexto português de então. A sua concretização processa-se através dos discursos dos participantes nas histórias, que tecem um curioso mosaico de *sociolectos*, caracterizador tanto do seu perfil psicológico como da sua pertença social. Veja-se, a este propósito, o nível familiar de linguagem empregue por algumas testemunhas, ilustrativo

da sua condição subalterna, e o nível cuidado ou culto utilizado pelos representantes das classes média ou alta. É o que acontece, por exemplo, com o discurso desinibido, caracterizado por um vocabulário coloquial, da porteira do prédio onde habitara Filomena, cujo conteúdo denuncia uma propensão para a bisbilhotice. Diferente se apresenta o testemunho da proprietária do apartamento alugado pelo major, assente numa linguagem que abusa de eufemismos, reveladora de obsessões e recalcamientos e própria da condição da personagem: cristã praticante e testemunha de Jeová. Em contrapartida, temos o discurso disfémico de uma amiga de Filomena, que se destaca pela frontalidade, irreverência e crítica aos valores machistas da sociedade portuguesa. Em outro plano se situa ainda o registo comedido de uma jovem, ex-namorada do arquitecto Fontenova, que deixa adivinhar um carácter afectivo, sereno e realista. Por seu lado, a classe burguesa, representada no texto pela mãe do arquitecto e pelo pai de Filomena, aparece com uma linguagem diferente, num estilo impessoal, seco e objectivo. Quanto à expressão linguística do major, esta coaduna-se com a sua visão paternalista e idealista e transparece no recurso sistemático ao discurso abstracto [...].

Para além da linguagem das personagens, outros registos conseguem contribuir também para o esboço do quadro realista e para a expressão irónica no plano da enunciação porque são fruto da *apropriação transtextual* de discursos diversificados. Assim, nas páginas do romance encontramos transcrição de frases do livro *O Lobo do Mar* que funcionam como resumo ideológico da situação do major; precisão do nome de Filomena numa nota em pé-de-página; extractos de páginas do presumível caderno pessoal de Dantas Castro sobre o comodismo dos militares. A mudança brusca dos diversos tipos de discurso corrobora igualmente os propósitos irónicos do narrador porque instaura a estranheza e a incongruência no acto de interpretação. É o que se verifica, por exemplo, com o contraste resultante da mistura de diálogos com considerações da responsabilidade de Elias, com a inserção de frases em língua estrangeira e de textos traduzidos pelo próprio au-

tor, resultados evidentes de transposições transtextuais a patentear uma complexa interdiscursividade. Do ponto de vista ideológico, esta *interdiscursividade* evidencia um desvio irónico que, enquanto forma de conhecimento, comprova a *visão dialéctica* do narrador como resultado da subversão da onisciência responsável pela restrição do conteúdo semântico do representado.



## Ana Paula Arnaut<sup>1</sup>

[...] Começemos por dedicar a nossa atenção ao título da obra de José Cardoso Pires, cuja palavra inicial – *Balada* – activa esquemas cognitivos que fariam supor estarmos perante uma forma em verso e não em prosa e que, além disso, poderiam gerar expectativas passíveis de permitir dois posteriores tipos de relação.

Por um lado, a balada enquanto uma das primeiras formas de literatura. A balada destinada a ser cantada ou recitada, onde o sobrenatural, a coragem física e o amor se destacam como temas mais frequentes de tramas não muito complicadas, mas dramáticas ou excitantes (muitas vezes episódios domésticos), protagonizadas por pessoas comuns quase nunca caracterizadas em pormenor, aliás de acordo com a parca existência de descrições. Por outro lado, e cremos que mais remotamente, a balada de origem popular francesa, constituída por estrofes de irregular número de versos, em que a variação, desta feita silábica, era uma constante e onde a peroração era supostamente dirigida ao mais importante membro da corte ou ao mecenas do poeta.

O índice de inter-referencialidade estético-semântica criado pela *Balada* cardoseana é, em simultâneo, contrariado e aparentemente precisado pelo próprio autor quando, na folha de rosto, estranhamente intercalada entre duas folhas onde se enumeram e descrevem as características de um cadáver e o modo como foi encontrado numa praia chamada do Mastro e não dos cães, classifica a obra como “Dissertação sobre um Crime”. A contrariedade surge do facto de a nova classificação convocar novos sentidos formais que, agora, se relacionam com

---

<sup>1</sup> Excertos do capítulo “(In)definições genológicas”, in Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo e o Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 145-146, 198-203, 209 e 211-216 (revistos pela autora para a presente edição) [Nota dos organizadores].

uma exposição em prosa, de teor académico e de pendor ensaístico e, por consequência, de eminente seriedade teórico-conceptual. Características de algum modo também presentes nos dois paratextos finais (Apêndice e *Nota final*), opostas à impersonalidade e simplicidade da supracitada balada.

A explicitação pode advir do facto de a menção a um crime possibilitar a aproximação com o romance policial ou de mistério e a concretização do assunto-tema da “balada” enquanto narração de episódios excitantes, porque muitas vezes violentos.

Refira-se, por último, o facto de a crítica ter atribuído a esta obra o Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982), o que, em termos institucionalizados, a coloca, por seu turno, no englobante *ranking* das narrativas ficcionais. Facto que, apesar de sabermos da crescente consolidação das novas tendências transgressoras, pode, ainda, gerar certos comportamentos-resposta conformes a um modelo de género demasiado tradicional e conservador [...].

Aproximando-se de *O Delfim* no que concerne aos aspectos temáticos e no que respeita às técnicas de apresentação formal, desta obra, publicada em 1982, emerge um narrador cujas preocupações se estendem não apenas à descrição habilidosa e irónica (como a seu tempo exemplificaremos) da sociedade portuguesa dos ainda não muito distantes anos sessenta. Elas alargam-se, também, pelo relato e pela decifração de um crime efectivamente cometido (e cujos contornos cronológicos aqui se adiam em dias, conforme pode ser constatado pela leitura de diversas notícias saídas em jornais da época, cujos títulos, aliás, são indicados ao longo da narrativa<sup>2</sup>).

---

<sup>2</sup> Cf. José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: O Jornal, 1982, pp. 20, 23 (*Século Ilustrado*); 24, 25, 34, 70, 111 (*Diário da Manhã*); 98-99 (*Diário de Notícias*); 148 (*Diário Popular*); 34 (*A Voz*); 91-92 (*Tribuna Popular* – jornal brasileiro). Cf., ainda, pp. 16-17 para transcrição de notícia e p. 21 para um título (“Descoberto o covil do crime/Onde teria estado sequestrada/Uma jovem Enlouquecida”) que parece remeter para o *Diário de Notícias* de 9 de Abril de 1960 (“O mistério da Praia do Guincho/É conhecido o local/nos arredores de Lisboa/onde a vítima esteve escondida após a evasão de Elvas”). As citações serão feitas sobre

A apetência pelo subgénero do romance policial, vagamente iniciada pelo subtítulo, consoma-se ao longo da obra essencialmente pela presença de Elias Santana, chefe de brigada da Polícia Judiciária. A ele cumpre, qual detective-herói de Conan Doyle ou de Agatha Christie, dilucidar os antecedentes que levaram ao assassinato do (aqui) major Luís Dantas Castro, depois da sua fuga, juntamente com o arquitecto Renato Fontenova e o Cabo Bernardino Barroca, do forte prisional de Elvas, em Dezembro de 1959.

Para maior clareza da exposição e, por conseguinte, para melhor compreensão dos sentidos genológicos, cujos contornos se atraçoarão (ou não), precisemos que entenderemos por romance policial o que autores como Michael Holquist, A. E. Murch ou Hanna Charney designam por *classical detective story* ou, numa extensão formal sempre afim desta, por *classical detective novel*. Embora reconhecendo as diferenças inerentes à especificidade do contexto social que lhe dá origem, Murch define-o globalmente (já que se reconhece também um leque de características comuns) como:

[...] *a tale in which the primary interest lies in the methodical discovery, by rational means, of the exact circumstances of a mysterious event or series of events. The story is designed to arouse the reader's curiosity by a puzzling problem which usually, though not always, concerns a crime. Fiction of this type, though not as yet precisely of 'fixed form', has nevertheless acquired its own methods of plot construction, characteristic techniques of presentation and a core of ethical values peculiar to itself*<sup>3</sup>.

esta edição, indicando-se parte do título e a página.

<sup>3</sup> A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel*. 2.<sup>a</sup> ed. rev. Port Washington, N. Y: Kennikat Press, 1968, p. 11; *vide* pp. 11-12 para as diferenças e analogias entre histórias de detectives (policiais), histórias de crime e histórias de mistério. Para referências e enumeração das básicas convenções éticas da narrativa de detectives clássica, *vide ibidem*, pp. 225, 229 e 243 e Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", in *New Lite-*

Assassínio e desvendamento dos factos pela sagacidade, capacidade de raciocínio e de fria e desapaixorada observação de um detective que é visto e aceite como metáfora essencial da ordem e por quem, em consequência, o leitor não pode deixar de nutrir simpatia<sup>4</sup>, são, pois, as grandes linhas directrizes que devem nortear as constantes re-criações dessa figura-chave de uma nova instituição genológica que, por meados do século XIX<sup>5</sup>, emerge no panorama literário, progressivamente disputando terreno aos géneros canónicos.

---

*rary History*. Vol. III, n.º 1, Autumn 1971, pp. 141-142.

Definições afins são apresentadas por Michael Holquist, art. cit., p. 139 e por Hanna Charney, *The Detective Novel of Manners. Hedonism, Morality and the Life of Reason*. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1981, p. xx: “what is meant in this paper by detective story is rather the tale of pure puzzle, pure ratiocination, associated with Poe, Conan Doyle, Agatha Christie. As Jacques Barzun and W. H. Taylor have recently written: ‘A detective story should be mainly occupied with detecting’, which would exclude gothic romances, psychological studies of criminals, and hard-boiled thrillers”; “If all stories revolve around a mystery, they are nevertheless not all detective novels. What then is a detective novel? According to Auden’s lucid formula, the basic plot of the detective story is this: ‘a murder occurs; many are suspected; all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies’. (...) ‘A murder occurs’: this is the beginning, and the verb is well chosen. Nothing leads up to the murder in the province of detection; it occurs inexplicably. There are variants: a death may occur; which later turns out to have been murder. This death is the initial shock that sets the action in motion”.

<sup>4</sup> Cf. H. Charney, *ibidem*, pp. xix, xxi e *passim*; A. E. Murch, *ibidem*, pp. 12, 16 e *passim* e M. Holquist, *ibidem*, p. 141 e *passim*.

<sup>5</sup> Como bem e coerentemente alega M. Holquist, o (sub)género em causa não podia existir sem que se tivesse preenchido o requisito essencial da existência histórica de detectives, o que ocorre no início do século XIX com a fundação da Súreté, em Paris, e da Bow Street Runners, precursora da Scotland Yard, em Londres. Em todo o caso, continua o autor, não se verifica uma coincidência exacta entre a emergência do subgénero e dessas instituições, por motivos que se prendem com o facto de, inicialmente, as forças policiais manterem notórias ligações com o mundo do crime, factores por si só geradores de desconfiança pública. O inspirador dos futuros detectives seria, pois, não um Eugène François Vidocq (um dos fundadores da Súreté), mas um Chevalier Dupin criado por Edgar Allan Poe em 1841 (cf. art. cit., pp. 138-141 e A. E. Murch, *op. cit.*, pp. 41-48, 67-83).

O que o aparecimento desta nova forma prova, mais uma vez, é a ratificação da ideia de que os géneros literários fazem parte de um sistema de classificação em constante renovação, de acordo, e em paralelo, como já dissemos, com as necessidades sentidas em cada época. As novas ocorrências não significam, todavia, o desaparecimento, *tout court*, de outros géneros menos na moda. Pelo contrário, e sob a linha de orientação de Tzvetan Todorov<sup>6</sup>, as formas do passado, recente e mais distante, coexistem, mesmo que dissimuladamente, com essas outras que, desobedecendo embora às ancestrais leis, e consequentemente criando novos paradigmas, não invalidam a existência e a pertinência do género de cujas normas se afastam. Até porque, para haver a constatação de uma transgressão, é necessário o conhecimento da lei que constitui a norma.

*Balada da Praia dos Cães*, por exemplo, parece reunir as condições essenciais para que se estabeleçam as devidas afinidades com o subgénero em causa. Não só não falta a figura do detective, como, de acordo com o que já referimos anteriormente, também não falta o cadáver. A descrição deste, bem como a narração da descoberta, distribui-se por duas folhas num tipo de discurso que polariza e globalmente identifica, *ab initio*, a objectividade e a subjectividade que sempre se entretecerão ao longo da obra.

Como não podia deixar de ser para que se cumpram, por enquanto, os devidos trâmites e expectativas genológicos, a investigação é levada a cabo de acordo com o ritual esperado, isto é, percorrendo-se as diversas etapas que levarão à decifração e à descoberta da verdade (ou, pelo menos, à descoberta de uma verdade possível).

Esta, depois de descartada a hipótese de crime sexual, parece rodear-se dos envolventes e misteriosos contornos de um assassinio político, pois, sinal de ritual de execução de traidores, o cadáver havia sido calçado com os sapatos trocados. Hipótese em todo o caso desmentida por um final que se por um lado confirma as culpas dos suspeitos iniciais, por outro lado contraria essa motivação política. A ausência de

---

<sup>6</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978, pp. 45-46.

motivos político-partidários é, aliás, gradualmente sugerida pelas parcelares confissões de Mena que vão intersectando a narrativa, sendo confirmada, de modo mais sistemático, pela não menos típica reconstituição do crime que ocorre nas páginas finais do livro.

Ao invés, aponta-se e desvenda-se uma trama que oscila entre a violência passional e a violência doméstica. Recordemos que Mena é vítima de várias violências, físicas e psicológicas (torturas, espancamentos e queimaduras de cigarro), enquanto o arquitecto e o cabo, principalmente este último, protagonizam episódios de sordidez psicológica. Além disso, nesta *Balada*, em que as personagens presentificam a maniqueísta ideia de matar ou ser morto, não falta, lembramos também, a pitada temática do amor (que, em última instância, se transforma em medo e em rancor) e da coragem, primeiro psicológica e depois física, patente na decisão de pôr cobro à situação que se vivia na Casa da Vereda.

Factos que, como brevemente já referimos, de algum modo justificam e preenchem enviesadamente, em bordejos de simplicismo, a expectativa criada pela designação “balada” presente no título. Classificação também pontualmente corroborada no corpo do texto quando, através da técnica de focalização interna, Elias Santana classifica como folhetim o enredo que desvenda:

Mas alto aí, o folhetim parece que deu uma volta. Pelo que acaba de perceber, o major depois de informado dos segredos do lençol alheio e do remorso da bela adúltera, luziu-lhe lá uma certa estrelinha e amandou a palmada do bom pastor na ovelha tresmalhada. Ah tigre. Aplicou-lha com tal sentimento e com tal dedicação que a desprevenida perdeu o pé e caiu redonda logo ali<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *Balada*, p. 170. Para Óscar Lopes (“Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires”, in *Cifras do tempo*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 305), o crime que acaba por ser cometido é “essa espécie de crime edipiano que é a morte deste (major) às mãos do soldado-filho e do arquitecto-oficial-miliciano, que temporariamente irá substituir o major no leito de Filomena”. Simbologia semelhante é estabelecida pelo inspector

Ao mesmo tempo, no entanto, e numa perspectiva mais ampla, a rede de relações interpessoais que se desenha na Casa da Vereda permite começar a entrever a mistura genológica (e o consequente afastamento em relação ao romance policial) que também caracterizará esta obra cardoseana.

De acordo com Douwe Fokkema, a teia vivencial delineada abre, pois, a hipótese de ler a aproximação com esses outros subgéneros do romance erótico e do romance existencialista, principalmente, sublinha o autor, para o leitor estrangeiro. Este, desconhecedor da realidade portuguesa do período salazarista e, acrescentamos nós, porque eventualmente desconfiado do jogo ficção-facto que na *Nota final* se diz e se confessa, poderá evidenciar a tendência para, tendo entendido essa confissão como mais um artifício ficcional, anular as implicações verídicas e sócio-políticas do enredo que determinarão esse outro álibi com o romance documental, assunto sobre o qual não é ainda tempo de tecer considerações. Sublinhemos, contudo, que, aceitando embora como plausível e legítima a hipótese de “inferir que o leitor português está em condições de produzir uma leitura mais enriquecedora, uma vez que historicamente informada”, não nos parece, na senda de considerações tecidas por Maria Helena Santana, que, no que diz respeito “à importância a atribuir aos factos que motivaram o relato”, estes “devam ser *necessariamente* postos entre parêntesis, mesmo se o próprio autor nos convida implicitamente a fazê-lo, ao reclamar para o seu texto o estatuto de ‘matéria de ficção’”<sup>8</sup>.

Otero: “– Não foi só o cabo (...), está visto que não foi o cabo, mas para a viúva o cabo é que personifica o crime, se assim me posso exprimir. É o soldado, que mata o pai dos soldados, daí a grande traição”, in *Balada*, p. 118.

<sup>8</sup> Maria Helena Santana, “Verosimilhança, verdade e construção do sentido na *Balada da Praia dos Cães*”, in *Diagonais das letras portuguesas contemporâneas* (Actas do 2.º Encontro de Estudos Portugueses). Aveiro, 9-10 de Novembro, 1995, p. 89 (sublinhado nosso). Cf. Douwe Fokkema, “Empirical Questions about Symbolic Worlds. A Reflection on Potential Interpretations of José Cardoso Pires, *Ballad of Dogs’ Beach* (1982)”, in *Dedalus*, n.º 2, Dezembro 1992, pp. 65-66 para as menções anteriores.

Mas, e retomando sem mais delongas o que vínhamos dizendo sobre o pertinente pendor policial de *Balada da Praia dos Cães*, é pelos processos utilizados na investigação que Elias Santana se aproxima, por exemplo, de um Sherlock Holmes (não esqueçamos que, também ele, tem o seu Watson-agente-Silvino Roque), de um Hercule Poirot ou de um Comissário Maigret. Registemos, a título de ilustração empíricamente comparativa, as metódicas capacidades postas em prática quando visita a Casa da Vereda onde, coadjuvado pelo agente Roque, circula

[...] sem tocar e reconhecendo o geral.

Transitam em primeira paisagem, se assim se pode dizer. Nada lhes garante que no fundo duma gaveta não esteja a chave do segredo; ou que por baixo daquelas mantas de trapo tecelão os topa-a-tudo do laboratório, com as suas lupas e os seus reagentes, não façam acordar as implacáveis manchas azul da prússia que falam como gente quando acusam: Sangue, cá está. E eles lá andam, os topa-a-tudo; e o fotógrafo. Andam todos. Elias e o seu ajudante é que não se impressionam, continuam na hora do gato. Antes de medir à unha e de raspar no grão de pó há que avaliar em horizonte, ligar entradas e saídas, vaguear pelo piso inferior que em tempos foi garagem (...); e subir aos quartos, subir à mansarda onde haverá uma pilha de jornais que eles terão de soletrar na esperança de descobrirem uma data, um número de telefone, uma página mutilada<sup>9</sup>.

[...] Pelo meio desta trama detectivesca/policial, cujos *clichés* vão sendo minados (tal como já o haviam sido em *O Delfim*), há ainda que salientar um outro nó genológico, responsável, também ele, pela diluição-implosão de fronteiras de géneros. Referimo-nos a esse subgénero do Novo Jornalismo – romance documental ou romance não ficcional (romance-reportagem chamará José Cardoso Pires a *Balada*) –, criado e praticado por Norman Mailer e Truman Capote, em meados da década de sessenta [...].

---

<sup>9</sup> *Balada*, p. 22.



Assim, os pequenos capítulos redigidos em itálico, onde sobressai um tipo de objectividade linguística muito semelhante ao estilo das reportagens que, no passado, deram conta das ocorrências (relembrem-se e comparem-se, por exemplo, as notícias saídas em jornais da época com as páginas em que se dá conta do modo como Mena cai nas mãos da Judiciária, da maneira como se procede à detenção-internamento de Marta Aires Fontenova Sarmiento ou da forma como decorre a prisão de Renato Fontenova e de Bernardino Barroca<sup>10</sup>), coexistem com fragmentos de outro teor, mas de um semelhante registo desapaixonado.

Estes, muitas vezes, parecem não apresentar qualquer relação lógica com o que anteriormente se vinha expondo, numa aleatória emergência estético-semântica que, contribuindo também para uma narrativa-de-retalhos-de-linearidade-implodida, indubitavelmente perturba o leitor mais habituado à coerência da escola literária tradicional do que a esta espécie de esquizofrenia da palavra e da forma, em todo o caso sempre agravada por diversos aparatos de diferente grau de metaficcionalidade.

Referimo-nos, entre outros, por um lado, quer ao registo-pastiche dos diversos autos de reconstituição, bem como às declarações de Marta Fontenova, Aldina Mariano, Maria Norah d'Almeida ou Francisco Ataíde, quer às diversas notas de rodapé, cuja informação pretensamente contribui para ancorar os acontecimentos numa realidade factual. Estas notas infrapaginais, de proveniência diversa (abarcam explicitações do narrador, citações do caderno do major ou de *O Lobo do Mar*, de Jack London, e incluem ainda um breve excerto de declarações do advogado Gama e Sá, também facultadas em outros momentos da narrativa), servindo o propósito de explicitar e/ou ilustrar a matéria narrativa presente no corpo do texto, servem, outrossim, para aproximar a obra do género ensaio-dissertação<sup>11</sup> [...].

<sup>10</sup> Cf. *Balada*, pp. 46-47, 125-128 e 202-203 e *Diário de Notícias* de 9, 16, 24 e 25 de Abril de 1960.

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 60, 78, 86, 106, 186, 195, 230; 74, 76, 102 e 104 para os autos de reconstituição e para as declarações das personagens. Para as notas de rodapé, cf. pp. 33, 58, 127, 144, 133, 136 e 70. Acrescente-se a nota infrapaginal da p. 21 onde

Dignos de menção, e numa técnica semelhante à já utilizada em *O Delfim*, são, também, a transcrição de fragmentos que identificamos com títulos e com notícias de jornal, a colagem de documentos/versões diversas sobre o crime ou, ainda, a transcrição da identificação do cabo, em caligrafia (supostamente) do mesmo, e a reprodução da “PAGELA DA IRMÃ MARIA DO DIVINO CORAÇÃO”<sup>12</sup>.

Em simultâneo, pelos juízos de valor que se vão exercendo, e como também já vimos quase sempre mais sugeridos do que directamente explicitados, estreitam-se os laços com a subjectividade da entidade narrativa. Esta persegue também a irónica e crítica autópsia social de um Portugal, e de uma mentalidade, que se “pega de cernelha” e que não se “larga sem lhe fazer bolsar a pesporrência, a idiotia pequenina, o vitupério manso, a cobardia imputrescível”<sup>13</sup>.

Não por acaso, e a provar novamente que a sensibilidade literária do Post-Modernismo não é propriamente caracterizada pelo indiferentismo social e político<sup>14</sup>, este romance aparece emoldurado pela referência a um cartaz publicitário onde pode ler-se (sem outros comentários a não ser a alusão a um ambiente fantasmagórico na primeira ocorrência e a um ambiente fechado na segunda): “PORTUGAL, *Europe’s Best Kept Secret*, FLY TAP”.

---

a ostensiva presença de uma nota do autor, cuja presença novamente se afirma pela tradução de uma página da revista *Erotika* encontrada nas águas-furtadas da Casa da Vereda (pp. 120-123), permite, também, colorir o enunciado com laivos de realidade verídica.

A título de curiosidade, refira-se que a existência de notas de rodapé, numa nova tendência do subgénero, é passível de ser encontrada em *detective stories* de John Dickson Carr; a função destas é, contudo, não tanto a de explicitação mas, e à laia de manobra de diversão, a de fornecer pistas sobre o enredo.

<sup>12</sup> Cf. *Balada*, por exemplo, pp. 16-17, 21, 89, 52, 105.

<sup>13</sup> Fátima Maldonado, “Os quixotes matam-se”, in *Expresso/Revista*, 13 de Abril, 1996, p. 48.

<sup>14</sup> M. A. Seixo, “Narrativa e ficção – Problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo”, in *Colóquio/Letras*, n.º 134, Out.-Dez., 1994, pp. 110-111.

A ideia que assim metaforicamente se convoca é a de um espaço-tempo de isolamento, ou até de desolamento, de um país adormecido (já representado em *O Delfim*) ao qual, numa espécie de extensão da sugestiva imagem de reminiscências orwellianas do *big brother is watching you*, sempre preside o “Mestre da (de uma) Pátria” “orgulhosamente só”: “Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos, com o Mestre da Pátria a presidir”<sup>15</sup>. A estagnação e a cristalização da mentalidade da época parecem-nos ser, também, implicitamente criticadas pela alusão à crença na prática miraculosamente activa do já falecido cirurgião Sousa Martins, o “apóstolo-doutor encarnado em bronze” e “santo clandestino”, “rodeado de oferendas humildes e de flores funerárias”.

De acordo com o jogo que dualmente se instaura, pela coexistência de remissões para o real e do desnudamento do texto como artefacto ficcional, a “Dissertação sobre um crime”, que o subtítulo anuncia e que as notas de rodapé prolongam, transforma-se, como sublinha Maria

---

<sup>15</sup> *Balada*, p. 49. Outras referências à constante presença de Salazar podem ser encontradas nas pp. 19, 39, 48, 141 e 215. A propósito da “questão da leitura implicada da obra, enquanto representação do espaço sócio-político português dos últimos anos do salazarismo”, Maria Helena Santana (art. cit., p. 94) sublinha que “O quadro que se obtém do regime, sempre sugerido e nunca sistematicamente descrito, é o da presença constante, dominadora, do Poder e dos seus tentáculos: o inspector Otero fala pela boca do director da Polícia, que por sua vez é a voz do Poder, simbolizado no retrato de Salazar, pendurado na sua como em todas as paredes institucionais. A expressão autista de um país isolado e totalitário é formulada de forma metafórica em lugares estratégicos do livro: no início (p. 9), quando junto ao cadáver, na praia, se avista um cartaz publicitário: ‘Portugal, Europe’s best kept secret, Fly TAP’, sem comentários, mas num ambiente desolado e fantasmagórico, ‘crucificado num poste solitário’. No final (p. 249), também sem comentários, Elias vê o mesmo cartaz numa vitrine, ao mesmo tempo que passam na noite lisboeta três jaulas de circo, levando dentro apenas os tratadores, caras e pernas saindo grotescamente das grades. O próprio Elias segura na mão um frasco com insectos que servirão de alimento ao seu lagarto de estimação, ‘uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num espaço fechado’”. Vide também Douwe Fokkema, art. cit., p. 64.

Cf. *Balada*, pp. 246-247 para as referências seguintes ao cirurgião Sousa Martins.

Lúcia Lepecki, mais em “dissertação fingida”, porque “activa e criadora”, do que em reprodução rigorosa do acontecido e do sabido [...].

Esta asserção é claramente confirmada na já aludida *Nota final*, onde, expondo contudo as circunstâncias e as fontes factuais e verídicas em que o livro teve origem (leitura dos processos-crime e do relato, escrito e a viva voz, de Jacques Valente), o narrador, ou o autor, ostensivamente declara a inclusão de matéria ficcional, desse modo introduzindo o leitor no mundo da fantasia:

[...] foi assim que pensei este livro, um romance. Nele o arquitecto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais.

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.

O que desta forma se estabelece é uma combinação entre aparatos de contratos de leitura característicos do mundo do novo jornalismo e aparatos próprios dos meandros da ficção<sup>16</sup>. Aliança que, em última instância, coloca também a *Balada da Praia dos Cães* nessa encruzilhada post-modernista de constantes jogos de diversas e nem sempre anunciadas (meta)linguagens, genológicas e narrativas.

Encruzilhada, ainda, que, em virtude de crescentes influências recíprocas, aumenta a improbabilidade da existência de uma obra pura. Ou, no mínimo, pelo seu carácter abertamente ostensivo, impede, defi-

<sup>16</sup> Segundo John Hellmann, *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Urbana, Chicago and London: University of Illinois Press, 1981, p. 11: “In his desire to break through the crisis of credibility in an incredible world, the fiction writer has escaped the problems of plausibility and fragmentation by the radically simple device of assuring that he is dealing in pure fantasy. With as just as bold a solution, the new journalist has escaped the same problems by the opposite method, promising the reader that he is dealing in pure fact”. Vide, ainda, *ibidem*, p. 14 e *passim*.

nitivamente, que à obra se aponha, de forma confortável e linear, uma única máscara tipológica.

Ora, se a diversidade de géneros numa mesma obra não é característica recente, a verdade é que, pelo modo como é utilizada (e à semelhança do que acontece com a existência de características meta-ficcionais, ou com a utilização de matéria marcadamente histórica), ela reveste-se de tons de novidade e, conseqüentemente, de característica possível das obras do Post-Modernismo.

Referimo-nos não apenas ao facto de a mistura de géneros ser agora mais sistematicamente recorrente, ou ao facto de a sua coexistência com artifícios metaficcionais claramente desvendar, num aparente artifício para minar a referencialidade narrativa, o que, em obras do passado, se encontrava diluído. Reportamo-nos, outrossim, ao modo como são re-aproveitadas as marcas dos variados géneros que coabitam na tessitura narrativa. Isto é, a apropriação de características traduz-se não numa incorporação pacífica mas, pelo contrário, muitas vezes, e como acontece também em *Manual de Pintura e Caligrafia* ou em *Amadeo*, numa incorporação que, residual e/ou ostensivamente, acaba por contestá-las.

O importante não é tanto a fluidez genológica que ocorre, mas antes a mudança no tipo de transgressões que, agora, diferentemente se combinam de modo a criar uma obra genologicamente múltipla, no sentido profundo do termo.

# Marcelo G. Oliveira<sup>1</sup>

[... *Balada da Praia dos Cães*] termina com a já referida “Nota Final”, onde Cardoso Pires explica como, no “Outono de 61”, lhe chegara às mãos “a descrição lúcida e frontal duma tragédia que tinha perturbado profundamente a opinião do país”. O interesse do autor pelo tema, bem como o essencial da sua abordagem (corroborada, de resto, pela entrevista acima citada), são descritos na página seguinte:

Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance.

A ideia do “acaso” que transforma o indivíduo em “matéria universal” está de facto subjacente a toda a obra de Cardoso Pires. O que distingue *Balada da Praia dos Cães* dos outros romances do autor é em grande medida o facto de se basear num episódio verídico, historicamente comprovável, cuja realidade, patente inclusivamente nos excertos do processo original incluídos na narrativa, será atestada pela “Nota Final”.

Ao contrário do que sucede no pós-modernismo, contudo, o romance de Cardoso Pires não se dedica a uma interrogação ontológica

---

<sup>1</sup> Excertos do capítulo “José Cardoso Pires: A Transfiguração Alegórica do Real”, in Marcelo G. Oliveira, *Modernismo Tardio: Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Lisboa, Colibri, 2012, pp. 127-135 [Nota dos organizadores].

do estatuto do real mas sim a uma busca do seu significado, da sua “definição superior”, para usar as palavras do autor. Daí, aliás, a advertência presente na referida “Nota Final”, salientando a *autonomia* dos dois pólos mantidos em permanente tensão, sem uma submissão do real ao estatuto de ficção, revelando, na realidade, a interação fundamental inerente ao modernismo e não a convergência polar do pós-modernismo:

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.

A interação entre a verdade e a dúvida não constitui de facto uma coincidência, uma vez que, como vimos anteriormente, ela se encontra patente na obra do autor desde *O Anjo Ancorado*, o seu primeiro romance. Em *Balada da Praia dos Cães*, a incerteza, inerente ao próprio tema da investigação, será o elemento que remeterá para as “significações do domínio geral”, para a “matéria universal” de que se revestirão os elementos factuais do crime.

Com efeito, o que se procura não é a mera resolução do mistério mas o possível significado a ele subjacente. Nesse sentido, *Balada da Praia dos Cães* retoma a estratégia essencial de *O Delfim*: um crime despoleta a análise do meio social circundante, a busca de um sentido profundo inerente aos eventos ocorridos. Tal como o narrador de *O Delfim*, também o investigador da *Balada* será descrito como um “furão”, acumulando pormenores, testemunhos e quaisquer outros indícios que possam conduzir à compreensão do mistério, organizando-os num dossier oficial, o “Livro dos Mortos”, bem como no seu privativo “baú dos sobranes”, que sucedem ao caderno de apontamentos do escritor-caçador. Elias Santana, contudo, é um investigador profissional, chefe de brigada da Polícia Judiciária, cuja larga experiência, aliada a uma aparente falta de ambição, lhe garantem ao mesmo tempo o respeito dos seus pares e uma “discreta tolerância” por parte dos superiores. Personagem lúcida e decadente (ou decadente porque lúcida),

alcançado de “Covas” por “ter passado a vida a desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir assassinos pelos vários jazigos gradeados que são as penitenciárias do país”, Elias Santana apresenta uma visão funérea da vida, constantemente detectando sinais da morte em tudo o que o rodeia. Essa consciência, contudo, é apresentada como subjacente à sua capacidade de leitura profunda da realidade:

Mas se na sua alma deserta não há, como se diz, senão vozes de defuntos e música do passado, também no sono aparente em que se move não há mais que vigilância e leitura, uma leitura segunda para lá do que lhe contam e do que vê.

A consciência do passado ausente, revelada pela presença em sua casa dos retratos dos pais e da irmã, todos já falecidos – bem como pelas suas visitas regulares ao cemitério –, lança uma luz distinta sobre a realidade, levando à procura de um sentido profundo sob a sua face evidente. O instrumento-símbolo da sua inquirição, único elemento distintivo da sua aparência física, é a unha do dedo mínimo, “crescida e envernizada, unha de guitarrista ou de mágico vidente”, vista por Filomena, aquando dos interrogatórios, como um “estilete”, uma “fantasia macabra”, trabalhada para se tornar digna do “anel de brasão” usado no mesmo dedo, memória de um passado aristocrático desaparecido que, contudo, influencia de forma determinante a sua indagação do presente.

A unha, bem como a postura que Elias assume ao meditar, descrita pelos colegas como “de lagarto”, “alapardado na secretária”, a “digerir, a jiboiar”, aproximam-no do seu animal de estimação, o lagarto Lizardo, reencarnação desenvolvida da lagartixa de *O Hóspede de Job* e de *O Delfim*, aqui mantida em hibernação numa “gaiola vidrada”, em “eterna posição de arrancada, cabeça imóvel, pescoço para a frente, os compridos dedos das patas traseiras todos abertos e firmados no chão”, perpetuamente sonhando com o calor que lhe é negado.

Na realidade, é o próprio Elias Santana quem mantém Lizardo no seu estado semivegetativo, humedecendo-lhe a areia durante o Verão para que os seus instintos reprodutores não sejam despertados. Como vimos acima, a propensão do investigador para “uma leitura segunda” da



realidade não adviria de uma perspectiva futurante mas sim da ausência de um passado fundamental, facto que aproxima a sua mundivisão das tendências iniciais do modernismo. Com efeito, as descrições de Elias e dos seus passeios por Lisboa revelarão elementos característicos do decadentismo oitocentista:

Elias Santana teve ocasião de observar que, guardadas as devidas distâncias, o Chiado era uma calçada de cemitério rico em romagem permanente. Cantarias, portais lavrados, igrejas, vendedeiras de flores. A Marques tinha uma fachada de mausoléu parisiense dos tempos do cancã das tuberculosas; logo adiante havia uma ourivesaria pequenina com o recatado dum sacrário, veludos e pedrarias; livros na montra da Sá da Costa deitados como lápides mortuárias e medalhões de falecidos académicos; ao cimo do calvário uma estátua a escorrer verdete [...] entre igrejas e livrarias, entre o sagrado e o profano, e de frente para A Brasileira, *café des artistes*.

Ao considerarmos os elementos do macabro e do grotesco patentes no romance, a moldura policial presente em *Balada da Praia dos Cães* parece na realidade remeter não para Arthur Conan Doyle, Agatha Christie ou Georges Simenon mas sim para Edgar Allan Poe, precursor do conto moderno (género desde sempre privilegiado por Cardoso Pires), da novela policial (nomeadamente graças à criação do primeiro detective ficcional, C. Auguste Dupin) e influência reconhecida de nomes maiores do modernismo, como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa. Mesmo correndo o risco de sobreinterpretação, afirmaria que o funéreo corvo que dá o título a um dos poemas mais famosos do autor de *Tales of the Grotesque and the Arabesque* faz a sua aparição em *Balada da Praia dos Cães* transfigurado no melro que canta desalmadamente durante a reconstituição do crime, desfazendo-se “em arabescos por cima da leitura do chefe da polícia” até deixar abruptamente de se ouvir com o fim da encenação. Na figura do inspector Elias Santana,

com efeito, decadentismo e ficção policial, linhas de desenvolvimento que emanam directamente do autor de “O Corvo”, unir-se-ão para revelar a face escondida de uma época moribunda.

Como vimos acima, a investigação do crime em *Balada da Praia dos Cães* será apenas o ponto de partida para o processo de averiguação do clima vivido durante o regime salazarista. O afastamento da atenção do leitor de uma moldura meramente policial impede na realidade que se fale de uma recodificação intencional do género, uma vez que os desvios em relação aos processos convencionais seriam apenas um subproduto da estratégia adoptada e não a intenção primordial do texto.

[...] Essa recontextualização estaria subordinada ao processo de descrição de uma sociedade fechada, controlada pelos próprios investigadores incumbidos da tarefa de resolver o mistério. Daí que a resolução do crime não tenha como efeito a restauração de uma ordem tida como legítima mas sim uma indagação dos seus pressupostos fundamentais. No que respeita ao caso, desde cedo somos informados (inclusivamente em maiúsculas) que “O CHEFE DA BRIGADA DESDE OS PRIMEIROS DIAS QUE ESTAVA NA POSSE DE TODA A VERDADE”, passando a partir de então a “deambular perlas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações”.

O assassinato do major Dantas Castro não obedece de facto a uma lógica expectável, especulada nos jornais e nos recantos da sociedade. A acção revolucionária que poderia fazer perigar realmente a ordem instituída não é a razão por trás da sua morte: pelo contrário, a esta subjaz precisamente a sua incapacidade de a concretizar, reflectida inclusivamente na impotência sexual que o leva a torturar Filomena e a assumir o carácter do próprio regime que pretende destituir. A Casa da Vereda, com efeito, progressivamente dominada pela mentira e pelo medo, transforma-se lentamente num microcosmos do próprio país, levando a que, em última instância, o assassinato acabe por ser encarado como um acto libertador.

A excisão do elemento opressor com vista à possibilidade de regeneração é também figurada no sacrifício da própria cauda pelo lagarto

Lizardo, essa nova encarnação do tempo português da História:

Mistério, esse sacrifício. Mistério a maneira como a cortou. Com os dentes e com as unhas por certo, mas com que sofrimento, caramba. A verdade é que o destroço ficou espetado na areia como um testemunho e à medida que mirrava e escurecia, a cauda mutilada ia renascendo, mais forte e mais desperta.

O seu sacrifício encontra efectivamente um paralelo na acção de Filomena, amante do major e não apenas cúmplice do seu assassinato mas sua instigadora. A maior descoberta da inquirição de Elias, com efeito, segredada ao ouvido de Filomena já no fim do romance, acaba justamente por ser o subtil papel por ela desempenhado na incitação ao crime, ao sublinhar as passagens do livro de Jack London que viriam a sugerir ao cabo Barroca a perigosa transformação sofrida pelo major e a consequente necessidade de uma acção decisiva, nomeadamente a citação que explicitamente se refere a um mundo libertado pela morte: “*Seria um acto moral libertar o mundo de semelhante monstro*”.

[...] A morte libertadora do possível instigador de uma revolução que pudesse alterar o *status quo* leva Filomena, tal como os seus cúmplices, à prisão. A lógica perversa que governa o espaço social retratado em *Balada da Praia dos Cães* acaba de facto por abranger todos os intervenientes, revelando o carácter totalitário de um sistema que não permite qualquer perspectiva unificada exterior ao seu funcionamento, como a imagem final do romance bem evidencia:

É então que vê passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. Certamente da auto-estrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre as grades.

Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais o impressiona é que pareciam vaguear sem destino.

Os próprios carcereiros revelam-se assim prisioneiros do sistema implacável que ajudam a perpetuar. A única consciência possível parece ser a leitura da sua intrínseca decadência proporcionada pela visão de um investigador solitário, também ele decadente, e por isso mais apto a fornecer o sentido fundamental inerente à realidade apresentada. Em *Balada da Praia dos Cães*, com efeito, o sujeito heterodiegético da narração restringe fundamentalmente a sua focalização ao ponto de vista das personagens, nomeadamente à de Elias Santana, recorrendo inclusivamente a um uso intensivo do discurso indirecto livre que contribui de forma decisiva para a criação da atmosfera opressora que perpassa a obra. Como sempre, o seu sentido profundo é-nos fornecido através do pendor alegórico da escrita de Cardoso Pires, profusamente trabalhado ao longo de todo o romance. A imagem central, na realidade, onde confluem os temas do crime e da degenerescência da ordem instituída é-nos dado perto do início da obra, quando o narrador, pela voz de Elias Santana, afirma: “O mundo é um grandecíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar”. O mundo, ou então Portugal – não sendo talvez demais recordar que o corpo de Dantas Castro é significativamente descoberto próximo do cartaz “PORTUGAL, Europe’s best kept secret, FLY TAP”.

*Balada da Praia dos Cães*, romance eminentemente citadino, não apresenta o choque entre tradição e modernidade patente em *O Anjo Acorado* ou *O Delfim*. Se exceptuarmos a praia (de resto dominada pelos cães), esse espaço de convergência entre a terra e o mar onde o cadáver é enterrado, ainda que com receio da sua revelação pela força das “marés de inverno”, o elemento aquático prima pela sua declarada ausência, subtilmente revelada aquando da revista da casa pelo inspector Otero que, ao chegar ao último andar das suas “altas conjecturas”, o “sótão do crime”, abre “as portas à História e anuncia: As águas-furtadas, cá temos”; ou ainda no nome do escrivão da PIDE que elabora o relatório do interrogatório do arquitecto Fontenova e do cabo Barroca: “Mortágua [...] nem de propósito”.

Com efeito, *Balada da Praia dos Cães* apresenta um tempo e um universo fechados, onde uma ausência fundamental é sentida mas onde nenhuma acção transformadora se afigura possível. Nada mais adequado para revelar essa ausência que a própria morte, trazida a público pelo cadáver de um major assassinado pela lógica perversa de um sistema castrador e totalitário. Ao contrário de *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães* não lança uma luz ambígua sobre os contornos do crime, uma vez que a sua denúncia coincidirá perfeitamente com a denúncia de um regime que, indirecta e perversamente, acaba por o instigar, configurando uma narrativa tão fechada como o próprio tempo passado que se propõe descrever.

A ausência de uma perspectiva futurante é apenas equilibrada pelo contraponto fornecido pelo posicionamento temporal do narrador, que, ao referir a dada altura o ano de “1982” como o do presente da narração, assinala claramente o seu distanciamento (bem como o dos leitores) em relação à época retratada. Trata-se de um pormenor extremamente relevante, uma vez que assinala de forma explícita o facto de o tempo fechado do romance não corresponder ao presente mas sim a um passado dele desligado: a esse ano de 1960, quando, após a campanha falhada de Humberto Delgado e a posterior diluição das esperanças que esta despertara, o regime de Salazar parecia destinado a perdurar indefinidamente.

Ao se instituir como romance-denúncia de uma época transacta, *Balada da Praia dos Cães* impede na realidade a sua consideração enquanto exemplo manifesto do pós-modernismo. A alegada proximidade com o romance documental (de resto negada pelo próprio autor, como vimos acima), a presença de artifícios metaficcionais (característica, aliás de vários textos modernistas) ou a configuração de uma narrativa fechada não constituem por si só elementos suficientes para tal, uma vez que aqui se encontram subordinados a um claro propósito de revelação e denúncia de uma época real mas assumidamente passada, não constituindo uma asserção de um presente fechado mas sim uma memória instrutiva acerca de um tempo entretanto desaparecido.

[...] A dissolvência ética e política patente no romance [...] cumpre o propósito de enfatizar a abrangência da lógica perversa de um regime, estando assim submetida à intenção de denúncia subjacente à obra. A clivagem da significação está na realidade presente no âmbito da própria investigação, na “leitura segunda” possibilitada pela perspectiva de Elias Santana, que orienta o leitor para a busca dessa unidade essencial e desse sentido último, para essa “definição superior”, para usar as palavras de José Cardoso Pires. O que ela acaba por revelar, com efeito, é essa ausência fundamental inerente ao modernismo, representada pelo próprio cadáver do major que ocupa o centro do palco, figuração explícita da degenerescência de uma época. A busca de um sentido e a descoberta da sua ausência convergem desta forma para configurar um tempo morto que se pretende denunciado, lembrado de modo a que não volte a repetir-se nesse presente que constitui o contraponto da realidade apresentada, e não como um abandono tipicamente pós-moderno da noção de um sentido último.

Com efeito, se *O Delfim* se apresenta como uma reflexão sobre as consequências do influxo transformador da modernidade, *Balada da Praia dos Cães* configura-se como uma alegoria perfeita da sua ausência: mais uma “história de proveito e exemplo” na carreira do autor, neste caso sobre uma época “de medo e de mentira” que, justamente porque transformada em passado, pode agora ser descrita em toda a sua complexa perversão.

O SONHO

Heathrow Airport  
Duty Free Shop  
Goods to be exported intact

Uma espécie de ~~supermercado~~ <sup>vazio</sup> e silencioso — mas o metro passa pelo meio, carregado de passageiros. Elinor anda por ali (em serviço?) e descobre Mena que se passava entre os frequentadores. Mena de cabelos ~~es~~ platinada e com um saco de free shop, London Airport. Segura a distância.

Mena ~~passava pelos~~ <sup>passava pelos</sup> corredores de mercadorias <sup>vagos</sup> vagando. Mena vai a ~~passo de passeio~~ <sup>passo de passeio</sup>; não parecia interessada em comprar-seja o que for, mas também os clientes que se cruzam com ela se deslocam da mesma maneira: silenciosos e solitários, alheios ~~sem interesse~~ <sup>sem interesse</sup> as mercadorias por onde ~~passam~~ <sup>passam</sup>.

~~No entanto~~ ~~Não~~ ~~corredor de detergentes e electrodomésticos~~ ~~Elinor~~

Elinor vê a passar a meio de um corredor de detergentes e de electrodomésticos. Oculta-se para a vigiar melhor. Mena manteve uma estranha imobilidade mas percebe-se que aguarda um momento pensado para qualquer decisão. E de facto, enquanto olha em frente para a parede das mercadorias ~~posterior~~ <sup>passando</sup> os olhos vão abrindo o saco de plástico e ~~tem~~ <sup>passando</sup> qualquer coisa lá dentro que ~~selecciona~~ <sup>busca</sup> ~~deixa~~ <sup>rapidamente</sup> ~~coloca~~ <sup>é colocada</sup> numa das prateleiras. Elinor fica a ~~lugar a distância~~ <sup>lugar a distância</sup>, esperando que Mena se vá. Depois Depois pensa demorada, Mena de novo imóvel, e depois, numa rotaçã vagarosa <sup>regressa pelo caminho</sup> da vida, ~~precisamente na~~ <sup>regressa pelo caminho</sup> ~~abandona o lugar~~ <sup>regressa pelo caminho</sup> ~~para~~ <sup>regressa pelo caminho</sup> ~~em direcção de~~ <sup>regressa pelo caminho</sup> (Elinor). ~~Passa por ele sem o ver~~ <sup>regressa pelo caminho</sup> (Elinor sabia que ele estava ali, ~~passando~~ <sup>regressa pelo caminho</sup> e sabia-o?).

Elinor corre a identificar o objecto que tinha ficado no lado abandonado na prateleira. Reconhece-o imediatamente no meio ~~das~~ <sup>embalagens</sup> ~~das~~ <sup>das</sup> ~~embalagens~~ <sup>das</sup> de plástico e dos pacotes de lavar: um gato de barro, o gato vidrado, tamanho natural, que estava em cima da cómoda na Casa da Têrda. Não perde mais tempo e procura retornar a pista de Mena.

~~Observa~~

<sup>atenção</sup> Claro, não a encontra. Andar por ~~corredores~~ <sup>corredores</sup> povoados de gente solitária, uma feira luminosa que se erranta em silêncio frio e já não há sinais do metro, antes, pelo contrário, tudo começa a ficar mais deserto como se o supermercado tivesse fechado as portas e os últimos frequentadores se fossem escondendo naquele vazar indiferente e condenado. Elinor procura uma saída, cada vez mais só num mundo que se desdobra em corredores atrás de corredores. ~~Encontra-a por fim~~ <sup>Encontra-a por fim</sup> ~~(já que encontra-a)~~ <sup>(já que encontra-a)</sup> ~~em~~ <sup>em</sup> ~~um~~ <sup>um</sup> ~~escada~~ <sup>escada</sup>

- Ele sabia que está a sonhar e raciocina durante o sonho
- Reconhece-o
- Tem síndroma com que ele sonha constantemente.





**Parte V**

**30 ANOS DEPOIS**



# ***Balada, versão doméstica***

Ana Cardoso Pires

Folheio “O Crime da Praia do Mastro”, manuscrito sobrevivente da *Balada da Praia dos Cães*, uma das 14 versões que o autor confessou em entrevista terem existido do livro – e que está disponível, bem como uma outra dactilografada, na Biblioteca Nacional. E é de tal modo outro livro, que me pergunto porque não há investigadores de Genética da Literatura a pegarem num escritor tão rico e documentado desse ponto de vista.

Releio a *Balada da Praia dos Cães*, na 6.<sup>a</sup> edição, de Maio de 1983 – igual às cinco anteriores, pois saíram praticamente uma por mês, desde o lançamento do livro, em Novembro de 1982. Tropeço numa incongruência cronológica, que me apresso a confirmar na Internet. E pergunto-me como é que ninguém deu por ela, em tantos anos de estudos. Porque não tem grande importância para a narrativa, é verdade. Mas tem pelo menos a importância de nos lembrar que não havia Internet, em 1982, e que toda a pesquisa documental era manual e difícil.

Conhecendo-lhe o feitio e a obsessão pelo detalhe, estou certa de que era coisinha para deixar o Zé muito mal disposto consigo próprio. Dependendo do momento, isso teria repercussões distintas, mas bastante previsíveis. Se houvesse novo livro no prelo, paravam as máquinas, o editor ficava à beira de (mais um) ataque de nervos, o texto voltava imediatamente a ser esquadrinhado, cada pormenor seria reconfirmado, amigos e conhecidos iriam receber telefonemas inusitados sobre assuntos “de especialidade” e, de caminho, revelar-se-ia seguramente mais uma série de frases que careceriam de retoques ou reformulação. Pior seria, seguramente, para um livro em curso de escrita à data em que

desse pelo desfasamento na “Balada”, anos depois que fosse. Posto em causa de fio a pavio, era o mais provável: dias de trabalho afogados em desespero, antes de retomar, com determinação redobrada, a confirmação de cada peça do seu puzzle mental do momento. E, evidentemente, um memorando para o editor, para a revisão integral da próxima edição da *Balada da Praia dos Cães*, tornada urgente.

Relembro o *annus mirabilis* de 1982 para o Zé. Melhor, o *phantasticus mensis* de Novembro de 1982. O latinório é só no embalo das expressões em uso no livro, que remetem para um Direito serôdio, enfatuado, que esmagava os réus, só entendível por elites muito doudas. Acontece que, no início do mês de Novembro – quando o Zé devia estar invisível em casa e insuportavelmente presente na editora, acompanhando cada pinga de tinta que caía na matriz de impressão como se de uma contracção de parto se tratasse, roendo-se de nervos pela recepção que se podia esperar à publicação, criando cenários com planos de A a muitas letras depois –, o frenesim em torno do lançamento foi suspenso pelo nascimento do primeiro neto.

Lembrar que só lhe disse que estava grávida aos 4 meses, por precaução... Não no sentido clínico: foi mais um adiamento para o expectável relambório sobre a crise económica que se desenhava (e que levaria à entrada do FMI em Portugal, em 1983), a insensatez de trazer ao mundo uma criança nesse momento, pais com empregos mal pagos no Estado – seguros, mas de progressões congeladas –, e várias declinações de “você é que sabem, mas...” E eis que a barreira mental, por mim demoradamente construída para amparar o vendaval da argumentação pressentida que dele viria, recebe o sopro de um desabafo: “Bolas, já me perguntava se havia algum problema para nunca mais terem filhos...”

A cumplicidade com a neta manifestou-se logo à nascença, pois um atraso na conclusão de obras em casa obrigou-nos a acantonar na sala de Alvalade. Portanto, o espaço social do Zé ficou cheio de envoltas, chuchas e biberões, visitas que não eram para ele, distrações várias do momento geralmente tenso do lançamento de um livro. E ele curtiu

isso, feliz com aquela noção de continuidade, agora sob a forma de uma come-e-dorme. Que, excepcionalmente para ele, só tinha qualidades, a negar a sua arreigada depreciação das crianças.

Mas, com a aproximação da saída do livro, ainda por cima nas Edições O Jornal, integradas num grupo detentor de vários jornais, cedo começou o corupio das entrevistas. E, pior, o cerco hiper-realista dos jornalistas, na colagem aos factos reais.

Foi então que ele próprio soube pormenores do caso verídico que, se os tivesse inventado para o livro, tornariam a história totalmente inverosímil, exagerada, deslustradora até dos personagens. Pelos quais, ao contrário do que se insinuou, nutria grande admiração – à excepção da figura feminina real, avaliada como um misto da Guida de *O Anjo Ancorado* e da Cecília do *Lavagante*. Admiração essa que, a meu ver, não podia ser mais bem ilustrada do que pelo facto de o livro surgir apenas na década de 80.

Lembro-me que já havia *O Delfim* (de 1968). É: o Zé tinha ido dar aulas para o King's College, em Londres, e eu e a mãe resolvemos mudar o escritório para outra divisão da casa. Foi então que vi pela primeira vez as fotografias do cadáver desfigurado, no processo judicial do assassinio revelado no Guincho. Eram tempos em que, quanto menos se soubesse, melhor para todos em casa. Não li, pois, o processo; apenas o folheei, com medo de encontrar ali o nome do João Pulido Valente, amigo adorado, há vários anos desaparecido do meu mundo doméstico e preso poucos anos antes, de que me sobravam pontas confundidas de conversas sussurradas por adultos sobre envolvimento em fugas espectaculares. Tranquilizada por não ser ele nas fotos, guardei a pasta bem fundo no armário onde a encontrei, lamentei mentalmente ter mexido onde não devia e nunca fiz perguntas. Já existia nessa altura um manuscrito do Crime da Praia do Mastro.

As conversas sobre o crime real só foram encetadas, lá em casa, muito perto da publicação do livro. Confessei finalmente ter visto o processo nos anos 60 e, miúda na altura, aquelas fotografias terem passado a ser, para mim, a imagem aterradora do que acabava por acon-

tecer aos perseguidos pela PIDE. A questão que lhe coloquei então foi por que razão, tendo-se interessado pelo assunto tantos anos antes, tinha deixado para tão depois a publicação da *Balada*. Explicou-me que, apesar de o interesse na história ser outro, seria impossível não dar argumentos ao Estado Novo para denegrir os envolvidos.

Recordo que o que mais me espantou foi, oito anos depois do 25 de Abril, continuar a recear massacrar os sobreviventes, o “arquitecto” e o “cabo”, basicamente, com o ressuscitar da história. Mas estava completamente fascinado pelos condicionamentos a que os sujeitou todo o envolvimento político da época, alegoria perfeita de um país capaz de fazer desvairar pela repressão muitos dos mais corajosos contestatários.

A terminar, mais duas memórias ligadas à *Balada*, uma triste, outra feliz.

A triste tem a ver com o mal-estar que se criou com o coronel Varela Gomes, com quem tinha uma relação de respeito mútuo e confiança política anteriores ao 25 de Abril. Sempre aceitando a diferença entre realidade e ficção, Varela Gomes considerou desajustado levantar o tema naquele momento, ficando a pairar um intuito de certo oportunismo ou no mínimo a condescendência de uma certa falta de visão – o que muito magoou o Zé.

A feliz foi o brinde da noite em que foi comunicada a atribuição do 1.º Grande Prémio da APE, em 1983. O Zé passou o dia todo incomunicável, vagueando pelos arredores, para não atender telefonemas (não havia telemóveis), que forjavam tricas de uma rivalidade pessoal com o José Saramago que atingiam já as raías da indignidade. Voltou à hora do jantar e telefonaram-lhe a dar a notícia do prémio. Pouco depois, uma pequena delegação do júri, de que destaco a entusiástica Maria Lúcia Lepecki, reuniu-se à família. E o Zé foi buscar uma garrafa muito antiga de vinho do Porto, que lhe havia sido dada pelo Redol “para um momento especial”. E foi o amigo que fez questão de lembrar, naquele momento alto da sua vida profissional.

Fecho o livro e continuo a saborear o gosto da sucessão de imagens felizes a pintar definições de quotidiano e o humor que sulca o retrato do desespero. E dou-me conta de que não me é já possível inventar Elias Santana, para todo o sempre com o corpo do amigo Solnado no filme, numa brilhante contenção da sua veia humorística, em irónica contradição do empenho humorístico na caracterização do personagem pelo autor.

# Medo, solidão e os horizontes solidários

Benjamin Abdala Junior<sup>1</sup>

No último “apêndice” à *Balada da Praia dos Cães*, o Autor do romance registra sua conversa com o Arquiteto Fontenova, personagem “dissertada” do real, que lhe declara:

“Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até que um ponto em que se sente que o medo se torna assassino.”<sup>2</sup>

A nota editorial do romance refere-se a um dos protagonistas do assassinato ocorrido em plena ditadura salazarista, no momento em que se acirravam as tensões políticas do país, no plano interno e no Exterior. Uma situação de medo ainda mais acentuada pela contestação ao regime, que mostrava suas fissuras, e respondia a elas com maior repressão. Ao mesmo tempo, um momento de solidão, que acabava por impelir os cidadãos mais conscientes para pseudo-soluções, às vezes de um radicalismo de curto fôlego, que acabava por fornecer motivos para uma repressão ainda maior.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo [Nota dos organizadores].

<sup>2</sup> José Cardoso Pires, *Balada da praia dos cães*. 5.<sup>a</sup> Ed. Lisboa: Edições O Jornal, 1983, p. 254.



A essa altura do depoimento (1980), já a *persona* Arquiteto possuía um juízo amadurecido dos fatos em que se viu envolvida. Os tempos também já eram outros e será na perspectiva desses novos tempos que José Cardoso Pires era lido em Portugal. No Brasil, já nos finais da década de 1960, ele era estudado na Universidade de São Paulo com uma inclinação similar. Para nós, então estudantes de graduação, ele figurava como um horizonte contra o terror desta margem do Atlântico. Uma luz que nos motivava à resistência política contra o medo, gesto que persistiu na pós-graduação, quando para surpresa de professores conservadores, José Cardoso Pires, ao lado de outros escritores anti-salazaristas, constituíram matéria crítica para a nossa própria resistência. Os processos de simbolização da resistência portuguesa apontavam horizontes, é de se repetir. E já no final dessa década ainda mais, quando a circunscrição universitária alargou-se para o grande movimento da sociedade civil que iniciava o grande movimento de redemocratização do país.

Compreender criticamente o sentido alienante do “medo” e da correlata “solidão”, por ele induzida, viria a contribuir para esse grande movimento social, que já naquela época não aceitava mais a tortura e os desaparecimentos nos porões da ditadura. Se *Balada da Praia dos Cães*, na mencionada nota editorial, foi ficção dissertada a partir do real, para nós que a líamos na ocasião da posse do primeiro governante civil, em 1985, foi uma forma de a ficção voltar-se para a realidade, de afirmação de sonhos democráticos, ainda que apenas em parte, a essa altura.

Poderíamos falar, nesse sentido, numa solidariedade comunitária que vinha dos escritores portugueses, que a essa altura, paralelamente aos escritores africanos de língua portuguesa, nos visitavam e participavam de nossos congressos e, mesmo, em salas de aula. Eram aqui editados esses autores portugueses e José Cardoso Pires era um desses ícones. Não só: Fernando Mourão, que fundara e dirigia o Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo desde os finais dos a-

nos 60, editava pela primeira vez no país uma série literária de autores africanos, envolvidos nas lutas de libertação nacional de seus países.

Afastava-se, assim, a atmosfera de medo e afirmava-se a solidariedade na defesa e promoção da cidadania brasileira. Um desenho semelhante aos sopros de sentido libertário que vinham dessas articulações comunitárias que nos ligavam a Portugal e aos países africanos de língua portuguesa. Em nossa universidade, construíram-se formas de resistência ao medo ditatorial. Contamos inclusive com a presença de um professor como Vítor Ramos, que dirigira o jornal *Portugal Democrático*, nesse seu exílio brasileiro. Poderíamos mesmo falar na existência de missões portuguesas, como havíamos tido missões francesas nos inícios de nossa universidade com a presença de intelectuais que depois se tornaram referências em seu país de origem. José Cardoso Pires e alguns outros escritores faziam suas embaixadas, contribuindo para a renovação da pesquisa e do ensino da própria Literatura Portuguesa.

José Cardoso Pires já havia rompido com o medo e a solidão décadas antes, já nos princípios de sua trajetória literária. E o desenho de seu gesto poderia ser reatualizado nas campanhas da redemocratização brasileira que se iniciavam. Já não havia sentido no medo que inibia a solidariedade – um espaço construído pela resistência democrática. No campo específico do ensino da Literatura Portuguesa no país, o embate era contra os entrepostos brasileiros associados à ideologia salazarista de um Portugal rural, religioso e passadiço, que não correspondia ao que ocorria no campo português e muito menos na cidade. Ao contrário desse ideológico Portugal, passou-se a estudar suas reais articulações de sentido alienante. Trata-se de desconstruir esses mitos e de provocar a criticidade no leitor, recontando a história verdadeira do país, escamoteada pela historiografia oficial. Um gesto do escritor empenhado a ser retomado, então, em nosso país. Da literatura, para a práxis política.

Há, pois, uma maneira de operar no conjunto da obra de José Cardoso Pires, cujo desenho se mostra de grande atualidade, marcada-mente após o *crack* financeiro de 2008, cujas contas estão sendo pagas

pelas sociedades, sobretudo as européias. Com a hegemonia financeira, sua *forma mentis* tornou-se dominante nas últimas décadas do século passado, espalhando-se para o conjunto da vida sociocultural. Tornou-se senso comum suas inclinações para a desregulamentação, um modo de pensar a realidade avesso ao sistêmico. Agora parece-nos o momento da volta à regulamentação com suas implicações que articulam o mundo econômico aos fatos políticos e socioculturais. De forma análoga ao que ocorre no conjunto da obra de José Cardoso Pires.

De novo, o medo, num mundo em que competir virou sinônimo de democracia e humanidade. Se antes ele possuía um *locus* definido na figura do ditador a que todos temiam (e ele não deixava de temer a todos), agora os atores são muitos, mas o fundamentalismo econômico é similar: o lucro a qualquer custo. Parece-nos um momento de relembrarmos novamente nossas articulações comunitárias supranacionais, mostrando o sentido do gesto de um José Cardoso Pires, sempre embalado por um sentido de futuro, contrariamente aos muros da tragédia moderna. Uma travessia que também foi a de muitos escritores de sua geração, que souberam se colocar contra o medo, comutando o solitário pelo solidário.

# José Cardoso Pires: em busca da verdade perdida

Carlos Reis<sup>1</sup>

Sempre que me interrogo acerca do lugar e da relevância de José Cardoso Pires na ficção portuguesa do último meio século, há dois ou três textos relativamente recônditos que me apetece citar. Um desses textos é a nota que o escritor estampou no final d’*O Hóspede de Job* (1963), para clarificar o que quis fazer. E diz assim: “Seria, antes, (...) uma ‘história de proveito e exemplo’ – um romance, no sentido tradicional do termo, destinado unicamente a ilustrar uma lenda, uma moral ou um clima humano, para lá de qualquer imediatismo de tempo e de lugar histórico”.

Quem isto escreve não está só nem isolado. Por esse tempo, em 1961, Alves Redol publicara *Barranco de Cegos*, aquele que, sendo certamente o seu grande romance, representa talvez o último suspiro exalado pelo neorrealismo português, movimento literário que, com propósito de coerência, mas também com contradições internas, dominara a literatura portuguesa por mais de duas décadas. Por essa época, um ano antes d’*O Hóspede de Job*, aparecera *Rumor Branco*, da autoria de quem foi então uma fulgurante revelação, Almeida Faria; neste caso, o neorrealismo já nem estava em causa, a não ser pela sua refutação, nos planos formal, temático e doutrinário, como bem evidenciou a ardente polémica vivida entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, “patrono” (mas não sem alguma má consciência) do breve e inovador romance (ou antirromance) de Faria.

---

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra [Nota dos organizadores].

Como se situava Cardoso Pires neste cenário? E o que poderia nele fazer adivinhar uma evolução literária que haveria de desembocar no romance publicado há exatos trinta anos, ou seja *Balada da Praia dos Cães*? Aquela nota final d’*O Hóspede de Job* é bem significativa. Solidário, no plano ético, com os seus predecessores neorrealistas, Cardoso Pires manteve com eles uma cumplicidade explícita: quando, em 1965, evocou a publicação de *Gaibéus* ocorrida um quarto de século antes, foi claro: “Cabe agora perguntar se da revelação desse novo romance [o neorrealista, entenda-se] e dessa nova corrente não viriam a beneficiar até os escritores de outras tendências. E eu penso que sim. Que beneficiaram esses e mais ainda, como é natural, os jovens da minha geração”. E a isto acrescenta: “Os defeitos das primeiras experiências foram a lição prática que recebemos todos nós. Os que viemos depois”<sup>2</sup>.

Aquilo que *O Hóspede de Job* fazia era precisamente recusar o “imediatismo de tempo e de lugar histórico”. Configurando um romance de ação bem inserido na realidade social e económica de um Alentejo que fora espaço privilegiado pelos neorrealistas, *O Hóspede de Job* resolvía-se em registo de alegoria, de evocação simbólica e de alusão moral (mas não moralista) e até bíblica, conforme o título sugere. Noutros termos: trata-se aqui de um certo Portugal rural e de portugueses que nele viviam humilhados e ofendidos, mas sem cedências à retórica da complacência e do paternalismo ideológico que outros haviam cultivado.

Um outro testemunho, igualmente desses anos 60 de tantas e tão drásticas mudanças, encontra-se no álbum de fotografias *Gente*, de Eduardo Gageiro. Para esse volume escreveu Cardoso Pires um texto onde podemos ler: “Lá vai o português, lá anda. Dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruces de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea do sol-a-sol e já nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica

---

<sup>2</sup> “Uma incomodidade deliberada”, em *Dispersos 1. Literatura*. Lisboa: Dom Quixote, 2005, pp. 91-92.

logo com oito séculos”<sup>3</sup>. Como quem diz: há uma grande personagem deste álbum (e também, já agora, das ficções que o escritor escreveu) que é uma figura coletiva, inserida na História, uma História com a qual esse que trabalha de sol-a-sol se relaciona de forma enviesada e ambivalente, porque ela é uma herança tão inevitável como pesada. Mas uma História que o romance não pode ignorar, conforme as ficções meta-historiográficas pós-modernistas bem mostraram, em Portugal e não só.

José Cardoso Pires não modelou ficcionalmente a História nos mesmos termos que encontramos em José Saramago, em Mário Cláudio, em António Lobo Antunes, em Lídia Jorge ou em Mário de Carvalho, estes todos e outros mais escrevendo o que tinham que escrever sem referência rígida a um mesmo e convencionado padrão romanesco. Para Cardoso Pires enquanto “espectador” das fotografias de Gageiro, a realidade histórica só faz sentido desde que apreendida nos termos que o seu texto anuncia: como efeito decorrente de “um olhar crítico através do cristal duma Rolleiflex”<sup>4</sup>. E assim, às vezes parece que alguma da ficção cardosiana está fora da História. Nada mais enganador.

Estamos agora muito perto do que veio a ser o grande romance de José Cardoso Pires e um dos grandes romances de toda a nossa literatura, *O Delfim*, publicado no ano a vários títulos mítico de 1968 – e só isso bastaria para surpreendermos, neste admirável relato, um pulsar histórico bem singular. Para além disso, é ainda pela referência modelar à imagem, ao cinema, à instância do olhar e à relativização do conhecimento das coisas e das pessoas que *O Delfim* se faz o extraordinário romance que realmente é; a par disso, o que esse relato como que *in fieri* nos diz é que aquele conhecimento é feito de lenta indagação, de paciente investigação, de dúvida e de incerto avanço por entre depoimentos às vezes contraditórios. Como se o autor (ou o Autor, conforme ironicamente no romance se lê) tivesse perdido de vez o seu estatuto de demiurgo e de ideólogo. E assim é, efetivamente.

<sup>3</sup> Em *E Agora, José?*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 21.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*, p. 25.

Sem este momento decisivo da história literária de Cardoso Pires (e, já agora, da história da literatura portuguesa) não existiria *Balada da Praia dos Cães* que, aliás, é o romance que se segue a *O Delfim*. Para que conste: outros títulos existem entre *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães* (crónicas, contos, teatro, também a fábula *Dinossauro Exce-lentíssimo*, de 1972). Mas enquanto romancista, o Cardoso Pires de *Balada da Praia dos Cães* provém, em linha quase reta, do grande romance de 1968 protagonizado pelo marialva decadente Tomás Manuel da Palma Bravo.

A propósito de *Balada da Praia dos Cães* cabe recordar, antes de mais, o seguinte: trata-se de um dos casos mais expressivos de êxito editorial de toda a literatura portuguesa contemporânea. Para isso concorreu, é claro, o facto de *Balada da Praia dos Cães* ter sido a primeira obra galardoada com o então recém-criado Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores; durante anos e até cair na relativa penumbra em que hoje se encontra, aquele que chegou a ser o mais destacado prémio literário português marcou a agenda cultural e suscitou controvérsias e debates, encómios e críticas, ao sabor dos gostos, da relatividade dos juízos críticos e até das cumplicidades pessoais. No caso de *Balada da Praia dos Cães*, não era caso para menos: sem esquecer a qualidade do relato e o prestígio do autor, convém lembrar que, naquele primeiro ano do prémio, ele competiu nem mais nem mesmo do que com *Memorial do Convento* (José Saramago, de resto, seria uma espécie de romancista mal amado pelo Grande Prémio de Romance e Novela, que só na décima edição lhe seria atribuído, com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*).

Mas a projecção pública do romance em apreço – que hoje conta com mais de vinte edições, traduções, estudos académicos e uma adaptação cinematográfica por Fonseca e Costa – assenta também nas suas qualidades intrínsecas, nos sentidos temáticos que cultiva e nos efeitos narrativos que delineia. Sendo a história de *Balada da Praia dos Cães* conhecida – história de crime e de clandestinidade, de investigação e de conflito passional –, vale a pena recordar brevemente que nela se

recupera um episódio verídico, ocorrido em 1960: o assassinio de um militar oposto ao regime e envolvido numa conspiração para o derrubar. A partir daí e em função do desenvolvimento de dois níveis narrativos, questiona-se a própria natureza da ficção, na sua relação com a História, até porque os acontecimentos que suportam o relato estão situados naquele limbo indeciso entre a notícia, que já não é, e o evento histórico, que ainda não se consolidou como tal.

Entre o facto e a ficção (a *facção*, termo bizarro que “importo” do inglês *faction*, para designar algo híbrido entre o *fact* e a *fiction*), desenrola-se uma investigação tendo em vista uma verdade sempre fugidia e escorregadia, verdade porventura nunca atingida na sua plenitude. Provavelmente assim tinha que ser, para mais num cenário (esse mesmo do princípio dos anos 60 em Portugal) propício às meias palavras, aos gestos escondidos, à censura das ideias e à vigilância de todos sobre todos. Trazendo consigo alguma coisa do fascínio de Cardoso Pires pelo romance policial (coisa que bem se observa desde logo em *O Delfim*), *Balada da Praia dos Cães* constitui um contributo notável, no panorama da nossa ficção dita pós-modernista, para reavaliar e re-dimensionar os géneros narrativos, o estatuto da ficção, a condição da personagem ficcional (Elias Santana é uma das grandes personagens da literatura portuguesa) e os processos de construir o relato. Tudo isso e também as fronteiras, afinal bem porosas, entre a literatura e a vida.



# *A Balada da Praia dos Cães*

Helder Macedo

A minha relação com a *Balada da Praia dos Cães* é muito anterior à escrita do livro. É mesmo anterior à minha (irreversível) amizade com o José Cardoso Pires. Explico: em 1958, depois das nefastas sequelas da campanha eleitoral do General Humberto Delgado, encontrei-me em desesperos que se desejavam revolucionários num grupo de jovens – ao tempo, inusitadamente, de ambos os sexos – que partilhavam a mesma frustração suicida. O que então aconteceu e não aconteceu já foi contado e não é uma história para aqui. Mas vem a propósito mencionar que um dos que nesse tempo esteve connosco se veio tornar personagem literária da *Balada*, metamorfoseado no “arquiteto Fontenova”. O qual, comenta José Cardoso Pires na sua Nota Final ao romance, datada de Setembro de 1982, tal como os outros personagens, é uma ficção “dissertada” de uma figura real. E conclui:

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.

Recordo a “figura real” do futuramente “dissertado” arquiteto Fontenova como a de um visionário voluntarioso, a insistir em acções armadas que, mesmo aos vinte e poucos anos, nos pareciam desesperadamente insensatas. Digo mesmo, dementes. Mas o José Cardoso Pires talvez o tenha entendido melhor do que eu então teria podido entendê-lo quando cita, como factualmente acontecida no verão de 1980, uma conversa em que o fictício arquiteto teria dito:

“Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até que um ponto em que se sente que o medo se torna assassino.”

Sim, agora também reconheço esse medo assassino como sendo uma outra face da frustração suicida que partilhámos em 1958.

Dessa vez os acontecimentos que não aconteceram – “leitor que não te habituas a que não aconteça nada” já tinha dito o Alexandre O’Neill como um aviso aos incautos – resultou em futuros diferentes para cada um de nós. Alguns difíceis, com torturas e prisões reais, e todos eles a seu modo complicados.

O meu iria ser em Londres onde, depois de várias andanças mais ou menos precárias, acabei por ter uma carreira académica no King’s College, onde reencontrei o José Cardoso Pires como Professor Visitante e aonde ele depois regressou como Escritor Residente.

A certa altura surgiu a oportunidade de a *Balada da Praia do Cães* ser publicada na Inglaterra. Sabemos como é difícil, apenas 3% das obras literárias publicadas neste país foram escritas noutras línguas. Um Prix Goncourt não garante tradução. Não foi portanto apenas pela inegável qualidade do livro nem pelo Grande Prémio do Romance da Associação Portuguesa de Escritores que uma boa editora inglesa, a Dent, decidiu publicá-lo. Mais relevante terá sido que, em 1986, Portugal ainda não voltara para as brumas da memória e que essa “dissertação sobre um crime” teria podido ajudar a entender melhor o país que havia sido o segredo mais bem guardado da Europa, “*Europe’s Best Kept Secret*” do anúncio turístico usado como irónica metáfora logo na primeira página do livro.

O susto causado pelo “Verão Quente” de 1975 tinha sido grande. A invasão de Portugal por tropas da OTAN, recomendada pelo dúbio Dr. Henry Kissinger, só não foi avante graças à intervenção pessoal do

não menos dúbio, mas melhor informado, Embaixador Carlucci junto ao tropeçante presidente Ford dos Estados Unidos da América. Curiosamente, Portugal não figura no livro de memórias do Dr. Kissinger. O susto tinha sido grande e por isso terá achado melhor esquecê-lo. Ou então não só os portugueses têm memórias curtas.

Já mencionei, noutro contexto, as circunstâncias da tradução do livro feita por Mary Fitton (mais versada em espanhol do que em português mas em contacto frequente com o autor e com Suzette Macedo, excelente tradutora da nossa poesia). Para desembaraçar tão embaraçada meada, a persistente senhora, uma inglesíssima *lady* à antiga, telefonava semanalmente com uma lista de dúvidas e perguntas. Às vezes a necessitarem de respostas embaraçosamente cómicas. Por exemplo: ela própria tinha um cão, o *Lord Byron*, e, por mais voltas que desse à imaginação, não conseguia entender o que aquele cão bassé estava a fazer a uma mulher debruçada à janela na página 150 da edição portuguesa. “*Oh*”, comentou quando finalmente lhe foi explicado, “o nosso querido Lord Byron nunca faria tal coisa!” Mas sabe-se lá, com esse nome.

A edição inglesa foi lançada no Instituto de Artes Contemporâneas, o carismático ICA. Sala cheia, várias celebridades das letras locais, o autor vindo expressamente de Portugal, a tradutora justamente orgulhosa, e eu a fazer uma apresentação em que procurei acentuar que se tratava de uma obra de extraordinário mérito literário e não do romance policial descartável que a horrenda capa fazia parecer, com uma idiótica imagem de rafeiros anoréticos a devorarem fragmentos que nem humanos pareciam. E nós que nos queixamos das nossas capas em Portugal! Não menos idioticamente, a Dent tinha publicado o livro nos *Everyman Paperbacks* e não com as devidas honras de uma edição cartonada, a *hard cover* que na Inglaterra distingue o trigo literário do joio comercial dos *paperbacks*. Resultado, o livro esgotou-se rapidamente mas foi largamente ignorado pela crítica.

Ironicamente, a *Balada da Praia dos Cães* teve assim na Inglaterra o destino oposto ao do *Memorial do Convento* do José Saramago –

*Baltasar and Blimunda* na tradução inglesa – que tinha sido publicado em Portugal no mesmo ano e que não teve o prémio da APE que foi para o José Cardoso Pires. A tradução do *Memorial* começou por se vender pouco, mas a reputação literária do seu autor foi aumentando na Inglaterra, as suas outras obras foram sendo traduzidas e publicadas e, mesmo antes do Nobel, tornou-se no único escritor português contemporâneo de facto reconhecido em língua inglesa.

O notório desinteresse dos ingleses por culturas de outras línguas é, no entanto, um problema lá deles. O nosso problema é mais grave, porque é um desinteresse por nós próprios. Tal como os ingleses, nós também viajamos pouco, mesmo quando julgamos que estamos a viajar. Já o disse e volto a dizer aqui: somos um país com uma longa História e com memórias curtas. É perverso, é empobrecedor mas, actualmente, o José Cardoso Pires – o indubitável pioneiro da moderna ficção portuguesa – está a tornar-se num esquecimento de nós próprios.

Relendo agora a *Balada da Prais dos Cães*, trinta anos depois da sua primeira edição, o impacto não é menor, mas é porventura de uma ordem diferente do que teve então. A empolgante narrativa, a brilhante análise social, a criação de inesquecíveis personagens, a mordente comicidade que faz rir aleijando – tudo aquilo, em suma, que justificou o seu sucesso imediato – mantém-se ou terá mesmo sido retrospectivamente acentuado por contraste com o sentimentalismo piegas de muita da ficção portuguesa actualmente em voga. Mas, nesta releitura, o que sobretudo ressaltou para mim foi a extraordinária mestria que torna este livro numa obra prima literária que transcende o efémero e o circunstancial. E essa é a mestria de uma escrita que se serve, como os grandes clássicos de qualquer literatura, do que possa haver de mais específico para representar o que pode haver de mais intemporal.

Uma das grandes limitações da literatura é não ser capaz de dar em simultâneo significações diversas ou contraditórias. Só a música o consegue, como nas óperas de Mozart ou de Verdi. Ou, por vezes, os maiores poetas também o conseguem, como quando Camões escreveu o verso “errei todo o discurso de meus anos” para, com as mesmas pala-

vras, significar erro e errância, discurso literário e decurso existencial. Cardoso Pires, um amigo de poetas que fez a sua aprendizagem literária com os surrealistas dos anos 40, criou na prosa da *Balada da Praia dos Cães* uma equivalente simultaneidade de perspectivas diferenciadas em diversos tempos simultâneos, sejam eles o tempo dos acontecimentos que estão a ser policialmente investigados, o das personagens que viveram esses acontecimento, o do relatório factual onde esses acontecimentos foram registados, ou o tempo psicológico do polícia que faz a investigação. E, não menos, o tempo criativo do próprio autor da obra literária em que tudo isso se integra e em que tudo isso é comentado e transformado numa significação totalizante.

Trinta anos depois da primeira publicação da *Balada da Praia dos Cães* chegou a altura de ler de novo pela primeira vez esta obra simultaneamente inovadora e perene da nossa literatura.

Londres, Agosto de 2012

# *Balada da Praia dos Cães – 30 anos*

Izabel Margato<sup>1</sup>

É preciso lembrar...

...é preciso criar esferas públicas de  
memória “real” contra as políticas de  
esquecimento, promovidas pelos regimes  
pós-ditatoriais.

Andreas Huyssen

O romance *Balada da Praia dos Cães*, editado há 30 anos, é um marco incontornável da literatura portuguesa moderna. Se com *O Delfim* (1968), o Autor inaugura o Novo Romance Português, traçando um divisor de águas na ficção portuguesa, com a *Balada da Praia dos Cães* o novo romance de Cardoso Pires é aclamado pela crítica e consagrado pela Associação Portuguesa de Escritores (APE) que lhe atribui, por unanimidade, o *Grande Prêmio do Romance e Novela* – 1982.

Marcado por uma linguagem cifrada, um dos traços mais visíveis do romance é a maneira como é tecida a sua narrativa. A própria mancha tipográfica, de difícil leitura, já é uma demonstração clara do estilo em que esta *Balada* é construída: a superposição de planos e de vozes; a superposição de tempos e lugares; a superposição de crimes. Esse processo que define a escrita faz do romance um xadrez, uma espécie de jogo, em que o Autor cria uma combinação de frases para lhes

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [Nota dos organizadores].

enviesar os sentidos. Trata-se de uma linguagem que simula a investigação e a reconstituição de um crime ocorrido em 1960. O assassinato do Major Dantas C., que abalou a sociedade portuguesa da época, foi sem dúvida um crime político. Entretanto, como todos os eixos significativos do romance, este também vem envolvido em ambigüidades e imprecisões que dificultam uma identificação imediata.

A cena do “cadáver desconhecido, encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960”, que já se insinua na capa de algumas edições do livro, aparece logo na primeira página do romance, isto é, antes da folha de rosto, com a transcrição de uma ficha necrológica. Essa transcrição é interrompida com asteriscos pela folha de rosto, e depois retomada, também com asteriscos, pela voz de um narrador que dá continuidade à descrição, mas já em um outro registro. Depois desta insólita apresentação, a narrativa propriamente dita se inicia com a primeira parte do romance sob o título: “A Investigação – 7 de maio de 1960”.

1960 é tempo de acirramento do poder ditatorial de Salazar. Tempo de ameaças e de ocupação da cidade. Mas também é um tempo marcado pelas tensões secretas entre a PIDE e a Polícia Judiciária e pelas deturpações dos pontos de vista falseados que dão forma aos segredos de Estado. Para penetrar no interior desse aparato oficial, desse aparelho de Estado, o Autor vai investir-se no papel de detetive, vai examinar arquivos, consultar a documentação dos processos-crime, reunir relatos dispersos, para construir possíveis respostas para a pergunta tantas vezes proferida em relação a esse crime: a quem interessava a morte do Major Dantas C.?

Num primeiro momento, a trama que envolve esse personagem parece não ter muitos fios. Trata-se de uma tentativa frustrada de ação política contra o regime do Estado Novo Português. “Trata-se do ex-major do Exército Luís Dantas Castro que em Dezembro passado se tinha evadido do Forte da Graça, em Elvas, onde aguardava julgamento por participação num abortado golpe militar”. Trata-se da história de quatro pessoas que, depois da fuga, se refugiam numa vivenda perto de Lisboa – A “Casa da Vereda” ou o “Covil” – à espera de um possível

apoio que nunca chega. Trata-se, enfim, de uma convivência dramática que se deteriora numa espécie de logro comum, que leva ao desespero, à solidão e à morte. Para revelar essa atmosfera, o Autor produz um relato marcado pela tensão, pelo clima, e pela temperatura dos anos 60 em Portugal. Marcado também por uma sintaxe particular, uma espécie de tom, e pelo *cheiro de uma época*.

Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, em 1983, o escritor nos apresenta uma imagem concentrada da sociedade portuguesa da época: “Naquele crime está o país todo, estamos todos nós. Está tudo em jaulas. Enjaulados em gabinetes, em quartos, em casas, em celas, com polícias por todos os lados, é o tempo da sociedade do terror burocrático.”<sup>2</sup>

Crime, suspeita, ambigüidade são ingredientes caros aos textos de Cardoso Pires. Poder-se-ia dizer que o escritor chega a alimentar a impressão de que seus textos seriam do gênero policial. No entanto, essa aproximação é enganosa, trata-se muito mais de um movimento da sua ficção, isto é, a tática de quem faz da escrita um modo de decifração. O movimento interrogativo que suscita a decifração é responsável por uma rede de sentidos que ora se aproximam, ora se opõem, ora se anulam, e depois voltam, como ecos, para compor as cenas que condensam e cristalizam os sentidos a serem decifrados. Há muito da prática do detetive nos mecanismos dessa ficção, mas não se trata de uma simples recuperação do gênero; trata-se antes de uma apropriação subvertida, uma prática que trabalha o mistério como isca, para depois investigar a própria ação do detetive e, a partir daí, deslocar o eixo de observação pondo sob suspeita o seu ponto de vista.

Se analisarmos o tom que articula o conjunto da obra do autor, poderíamos dizer que os textos de Cardoso Pires exalam uma atmosfera de crime. Um crime a ser desvendado. Ao longo da leitura de cada texto, vamos percebendo que as pistas espalhadas podem transformar-se em cifras de outras coisas e, principalmente, que cada romance pode

---

<sup>2</sup> José Cardoso Pires, “José Cardoso Pires: o cheiro de uma época”. Entrevista de Maria Antónia Fiadeiro. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 14 de junho de 1983, pp. 10-11.



ser lido como uma miniatura a ser desdobrada – um modelo em escala do real. Este procedimento de escrita fica reforçado com as palavras do próprio Cardoso Pires: “O crime que aconteceu ali – a morte daquele homem – é um crime colectivo. Ali estão todos os nossos medos, as nossas impotências, os nossos fantasmas. Quis fazer uma narração muito transposta dos factos reais, com os condimentos da imaginação, tal como a imaginação popular transforma os acontecimentos, acrescenta pormenores, adultera o facto.”<sup>3</sup>

Esta proposição explicitada pelo Autor já evidencia a natureza ambivalente do romance: um crime particular e coletivo; um fato real, mas com os condimentos da imaginação que acrescentam, transformam e adulteram o fato. Daí a natureza ambivalente que o subtítulo do romance encerra: “Dissertação sobre um crime”; daí também a duplicidade das indicações com que em *Nota Final* o Autor encerra o romance: “De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.”<sup>4</sup>

As proposições desta *Nota Final* põem fim a qualquer ilusão interpretativa que se proponha identificar logo de saída os limites do texto da *Balada*. Os seus limites não são, por assim dizer, “geográficos” (ou genéricos) no sentido amplo da palavra, mas simbólicos com toda *densidade* significativa que essa categoria possa ter. Poder-se-ia dizer que estamos diante de um romance, mas também de uma dissertação que oscila entre o *fato e a ficção* e institui um movimento cambiante que dilui as fronteiras entre as “pessoas reais” envolvidas no crime e as “personagens literárias dissertadas de figuras do real”. Essa oscilação vai atingir também o testemunho dado por uma personagem ao Autor, pois, as suas palavras finais aniquilam os limites dessa possível referen-

<sup>3</sup> José Cardoso Pires, “José Cardoso Pires: o cheiro de uma época”. Entrevista de Maria Antónia Fiadeiro. Lisboa: *Diário de Lisboa*, 14 de junho de 1983, pp. 10-11.

<sup>4</sup> José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 255.

cialidade: “O medo, uma forma dramática, um limite de solidão. Foi ele quem o disse? São de facto as palavras dele ou do aqui designado arquitecto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exacto e real?”<sup>5</sup>.

Este último direccionamento – memória inventada – parece ajustar-se mais concretamente aos “modos de interpretar” delineados pela escrita de José Cardoso Pires. O livro parece ser uma *Balada* de muitos crimes a investigar. A ambivalência que o caracteriza não é, portanto, uma categoria aleatória, ela faz parte da postura de resistência do autor contra as políticas de esquecimento – os crimes contra a memória coletiva. Aproximar a realidade da ficção não é aqui um simples procedimento rentável de escrita, é antes gesto de subversão, ou melhor, um traço estético de resistência contra a parcialidade das verdades assentes. Nesse sentido, trata-se de um procedimento de escrita que interroga e investiga a vasta rede de pequenos e grandes atentados que se interligam na produção de um crime.

As polícias do governo de Salazar investigaram, reconstituíram e formularam as suas versões para os enredos desse crime. Versões produzidas e ajustadas para a elaboração de um processo-crime; versões marcadamente formuladas com precisão de datas, lugares, movimentos e toda a sorte de detalhes necessários à “veracidade” própria dos Autos. Os dois processos-crime (Polícia Judiciária e PIDE) serão conhecidos após a Revolução dos Cravos, em 1974, quando os Arquivos Policiais do Estado Novo foram abertos à consulta pública. Esse material está na base da construção da *Balada da Praia dos Cães*. É um dos relatos que o autor vai examinar para proceder a uma outra investigação e reconstituição do crime; para examinar os seus diferentes desdobramentos e as correlações que definiram a cor do tempo: um tempo cinzento e arrastado. E, finalmente, para captar os “núcleos paranóicos” de uma ditadura que fez da censura “uma sintaxe do pensamento coletivo, uma

---

<sup>5</sup> Idem, p. 256.

autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a *controlar* mas a *criar* formas e mentalidade adaptadas ao Poder”<sup>6</sup>.

Com a erosão da referencialidade, fica reforçada a idéia de que a reconstituição do crime do Major Dantas C. não pode ser objetiva. Apesar da obsessão pela justeza dos fatos, o relatório da PJ não passa de uma elaboração, construída com os detalhes recolhidos e ajustados por um ponto de vista. É importante reiterar que, o que fica mais evidente nesse trabalho de reconstituição do crime é o pouco alcance da visão dos agentes. A insignificância dos dados levantados também se evidencia na inútil pormenorização. Entretanto, a excessiva recolha de detalhes não esconde uma intenção segunda; antes revela diretamente o tipo de preocupação dos agentes da polícia: isto é, a insegurança e o medo de se perder o controle dos fatos. Revela também o exercício de uma malha caseira, tecida para “fazer o ponto da situação”. O exercício, a elaboração de uma versão que explique *toda* a situação, tropeça no excesso de pistas, nos palpites, nas suposições e, principalmente, na seleção dos “dados” feita pelo ponto de vista míope de Elias.

Um outro núcleo de sentido importante para a construção do romance é o posicionamento a partir do qual o escritor examina a cena narrada. Com ele, o autor aprofunda o tratamento que deu ao organismo da Polícia Judiciária de Lisboa em 1960. O narrador deste romance não é um observador que olha de fora, que analisa o país a partir de um posto privilegiado (uma janela, por exemplo). Na *Balada da Praia dos Cães*, o narrador aproxima-se perigosamente de Elias; sabe os seus motes e o seu linguajar ordinário; o narrador confunde a sua fala com a de Elias, lê os seus pensamentos e deixa, muitas vezes, que a miopia desse inspetor da Polícia Judiciária tome conta do relato. O narrador não simula um distanciamento para imprimir às cenas o seu ponto de vista crítico. Este narrador vai além: entra pela Polícia Judiciária adentro, arrebetando-a pelas costuras. Para conseguir esse efeito, o Autor precisa de um narrador móvel, que deslize e se con-

---

<sup>6</sup> José Cardoso Pires, “Técnica do Golpe de Censura”. In: *E agora, José?*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 199.

funda com Elias; precisa de um narrador que também saiba usar as palavras com a perícia de um jogador de bisco. Aí é que está: esse narrador narra como quem joga, escondendo os trunfos para, na cartada final, dominar o adversário.

Cardoso Pires constrói o seu relato como se estivesse no interior da própria Polícia Judiciária. Com isso, pode encenar os seus mecanismos de investigação, as manhas com que invade e arrebatava a confissão de um cadastrado; os seus expedientes, as meticulosas e obsessivas práticas de controle; os medos e as disputas internas. É assim que o Autor expõe as *deformações* do Estado Novo Português: isto é, de dentro, entrando pelo microorganismo que compõe a Polícia Judiciária, e arrebatando-a a partir daí.

Nesse processo de investigação, o que se descobre da cena do crime é muito pouco. Melhor dizendo, o que importa é a investigação dos procedimentos da investigação. A partir daí, chega-se aos métodos, às intrigas internas, às costuras mais íntimas do tecido policial; chega-se aos núcleos obsessivos do Estado Novo Português.

Com esse processo de reconstituição do crime o escritor atinge, como é de se esperar, não só a matéria de que se constitui o relato mas, num lance de maior alcance, atinge os processos cognitivos com que se organiza a cena do mundo do Estado Novo Português. Como não poderia deixar de ser, a ação da Polícia Judiciária é um prolongamento do núcleo de poder do Estado Novo. Ligada a esse núcleo, a PJ também está contaminada pela necessidade de *tudo saber*; de saber de tudo com todos os detalhes e, por último, pela necessidade de eliminar as versões contraditórias, ou as suas variantes. O excesso de disciplina, a censura, a eliminação dos pontos em branco, das fissuras, das possíveis interpretações acabam por revelar um *núcleo paranóico* deste poder, núcleo com que o Autor lutou ao longo de sua vida, para entender “o fascismo ordinário e quotidiano que ele descreveu e alegorizou como ninguém”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Eduardo Lourenço, “Branca eternidade”. *Público*. Lisboa: 27 de outubro de 1998.

Fascismo que durante décadas impôs a sua versão homogênea de todos os fatos. Versão produzida não por um sistema sofisticado de controle e investigação, mas por uma vigilância e verificação do pequeno detalhe, do visto de perto: a visão míope. Não há nesse processo de investigação uma ação mais elaborada, uma reflexão que ultrapasse as pequenas disputas entre as Polícias Judiciária e a PIDE. Também não há uma tomada de cena mais profunda em que se perceba como eram elaboradas as resistências, ou que possa dar conta das outras faces da realidade política do país. O que o romance reiteradamente coloca em cena são as práticas de poder desse micro-organismo constituído, principalmente, por uma microscopia de pouco alcance.

Nesse sentido, poderíamos dizer que a *Balada da Praia dos Cães* pode ser lida como uma miniatura, um duplo da sociedade portuguesa da época, com seus núcleos paranóicos, suas deformações e relatos de terror. É esta a verdade que aos poucos se descortina no horizonte do romance. É esse o objeto de luta e confrontação do escritor em sua busca de uma *melhor percepção da realidade*. Esses procedimentos constituem a expressão da eficácia política do escritor, o seu modo fecundo de se posicionar na cidade.

# ***Balada trinta anos depois***

José Manuel Mendes<sup>1</sup>

Aprovado em sessão plenária do II Congresso de Escritores (1981), o Grande Prémio de Romance e Novela foi instituído pela APE no ano imediato, sob coordenação do director Carlos Eurico da Costa, que tinha consigo uma Comissão Executiva integrada por relevantes autores.

Procurou-se, desde o início, distinguir um livro, não o conjunto da obra de qualquer dos candidatos, e, desse modo, criar instâncias consagratórias que contribuíssem para, de edição em edição, assinalar junto da comunidade cultural realizações de elevado merecimento.

Para o efeito, garantidos apoios monetários, que aumentariam com o tempo sem nunca se tornarem bastantes, foram sendo decisivos os critérios de escolha e funcionamento dos júris, formados por personalidades reconhecidas pela competência, isenção, seriedade e ética no modo de apreciar os acervos postos à mercê dos seus veredictos.

Preocupações nucleares, que ao longo do trajecto até hoje se acentuaram, na designação dos cinco membros de cada elenco eram e são, para lá dos atributos pessoais, a independência relativamente aos grupos de pressão (editorial, estética, mediática), a diversidade de proveniências (académicas, geracionais, geográficas) e um labor esmerado na busca do resultado final.

Não estranha, por isso, três décadas volvidas sobre a primeira experiência, que este Grande Prémio continue a afirmar-se como o momento por excelência de celebração da Novela e do Romance, como outros Grandes Prémios projectam trabalhos em distintos géneros, assim estabelecendo uma dinâmica que muito importa enquanto difusão e alargamento de públicos.

---

<sup>1</sup> Presidente da Associação Portuguesa de Escritores [Nota dos organizadores].

Sublinhe-se o seguinte: da hora augural à actualidade, coube sempre às instituições do Estado Democrático, através do Departamento que tutela a cultura, um apoio, não só financeiro, sem o qual nada teria sido assegurado, mesmo não esquecendo patrocinadores cuja acção persiste, da Imprensa Nacional / Casa da Moeda à Fundação Calouste Gulbenkian, do Instituto Camões à Câmara Municipal de Grândola, para referenciar os que se destacam e não desvaliando, no pretérito, a peculiar colaboração da Torralta.

A cerimónia pública de entrega do Grande Prémio contou sempre com o Presidente da República, entidade suprema na estruturação do poder, ainda que, como recentemente, mediante o mecanismo da representação oficial. António Ramalho Eanes, Mário Soares, Jorge Sampaio e Aníbal Cavaco Silva, eleitos pelo povo, estiveram entre narradores, poetas, ensaístas, profissionais da comunicação social e convidados numerosos. E, di-lo o meu testemunho, rodeados com gosto pela idoneidade cívica, o apreço e o contentamento de todos, à margem de naturais discrepâncias ou do pluralismo das opções, jamais manietado ou empobrecedor.

Tudo começou em 1982.

Óscar Lopes, Álvaro Salema, Jacinto Prado Coelho, Maria Lúcia Lepecki e Maria da Glória Padrão atribuíram o Prémio, ao cabo de três reuniões de estudo e debate, a *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires. Para se ter ideia do ocorrido, bastará recordar que, entre os concorrentes, se incluíam *Memorial do Convento* (José Saramago), *O Rio Triste* (Fernando Namora), *O Bosque Harmonioso* (Augusto Abelaira) e, para não cair num arrolamento exaustivo, *Cais das Merendas* (Lídia Jorge), destinatários de uma recepção calorosa.

O primeiro confirmava, após curto percurso bibliográfico, um ficcionista fulgurante, visível em *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, que empolgava e viria a ser Prémio Nobel, o único português, em 1998.

O segundo retrazia o contista e romancista de *Retalhos da Vida de Um Médico*, *O Trigo* e *O Joio*, *Domingo à Tarde*, ao alto mérito que

lhe garantia posição sem paralelo no reconhecimento dos leitores e na projecção internacional.

O terceiro, numa fase de plenitude de Abelaira, que, sem abandono das suas coordenadas elementares, apurara, ao limite (na esteira de *O Triunfo da Morte*, apresentado por Fernando Namora), as potencialidades do seu pendor efabulatório em que história, divertimento, transgressão e questionamento filosófico se cruzavam.

O quarto, na sequência de *O Dia dos Prodígios*, consolidava uma voz que, pela frescura, pujança, novidade, engenho e impulsão contagiante das suas apostas, atraía o aplauso da crítica que contava.

Independentemente das inclinações de raiz, os jurados confluíram para o voto unânime na “obra excelente” de José Cardoso Pires, que detinha “uma capacidade de combinar imagens, contrapor registos de falas, transformando-se numa alegoria (no melhor sentido) de toda uma época”, conforme afirmou Óscar Lopes na altura em que se noticiou a deliberação.

José Cardoso Pires lançara, a partir de *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949), títulos que haviam impressionado por um temperamento incisivo, de feição urbana e contenção formal, que, sem perda da autonomia compositiva e da rede de recursos que o personalizavam vigorosamente, se cumpria no espaço aberto por Ernest Hemingway, Horace McCoy, Elio Vittorini, Roger Vaillant. *Jogos de Azar* (1963) e *Burro-em-Pé* (1979), contos, *O Anjo Ancorado* (1958), *O Hóspede de Job* (1963) e *O Delfim* (1968), a sua obra-prima nos termos de certo consenso, romances, *Cartilha do Marialva* (1960), ensaio, *O Render dos Heróis*, teatro, *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), sátira, revestida de escândalo pela reacção de alguns beleguins da ditadura, afirmavam-no como um dos nomes de referência da nossa literatura à entrada de 80.

A *Balada*, construída tendo como base um caso real no contexto da oposição ao fascismo, agregando trama policíesca e uma arquitectura tributária das estratégias cinemáticas, de uma relojoaria preciosa no labor redactivo, impregnada de oralismo e dos calões lisboetas, in-



teressou sobremaneira a um júri que, na sua heterogeneidade, se movia sem embaraços ou zonas de inapetência no quadro da docência e da judicção crítica.

Se “os padrões de valorização literária são intrinsecamente discutíveis” e abrem para o espaço do desacordo, como aconteceu e é, afinal, salutar, Óscar Lopes, que averbou o proviso, teve o ensejo, na alocução que proferiu no acto do dia 8 de Abril de 1983, de proceder a uma análise aguda do romance premiado, das suas evidências criativas e implicações. Como aquelas que Maria da Glória Padrão assinalou: “A ironia do decifrador J. C. Pires, o equilíbrio e a sobriedade da desmontagem e da reconstituição de um crime que de facto passa a símbolo, a acumulação de quadros ao mesmo tempo individuais e colectivos participantes do ludíbrio, do pequeno mito, da denúncia e do drama, o lugar discreto do narrador histórico e ficcionista, a variedade dos gestos e dos registos de linguagem em absoluta conivência com os respectivos produtores e ainda o que não fica dito – e que é tudo – criam a atmosfera da triste balada de que talvez ainda tenham sobrado cães”.

José Cardoso Pires, com o humor e a irreverência que lhe eram próprios, sustentou, no instante de receber o Prémio (estou a ouvi-lo, papéis na mão, um leve sorriso) que “um tipo que se põe a escrever um livro nunca sabe no que se mete”. Referia a boa fortuna da sua *Balada*, mas igualmente, com clarividência, a índole e as vicissitudes da criatividade, da qual participamos: “o livro quando é rico por dentro se escreve a cada leitura”. Um livro é tantos livros quantos os leitores que tiver e o fizerem. Por isso sou um outro quando volto a relê-lo e me apercebo de que, não tendo envelhecido porventura em nenhum dos seus traços eidéticos, amplamente justifica a conclamação a que se dá corpo nesta memória que saúdo e partilho.

Lisboa, 30 de Setembro de 2012

# A grande montagem

Lídia Jorge

Entre aquela manhã em que o José Cardoso Pires surgiu com um livro na mão, sentou-se, pigarreou e começou a escrever *Para fulana de tal, com um abraço, porque sim*, data e assinatura, não passaram estes anos todos, apenas passou um dia longo e ficamos por aí. A prova é que eu posso ir de olhos fechados à estante identificar a lombada vermelho magenta daquele livro que desde a primeira folha continha um filme. Foi disso que falámos depois, a caminho de Toronto, quando a polícia aduaneira nos tomou por imigrantes polacos e nos quis reter no aeroporto de La Guardia. Suspeitos, mandaram-nos aguardar num lugarzinho escuro. Divertido. A grande desilusão dos agentes por terem encontrado no interior das malas as cartas-convite da Professora Laura Bulger, que julgavam não existir. O José Cardoso Pires, sábio no assunto de autoridades, dizia – “Ficaram lixados, os polícias, eles só sonham com infratores e dramas”. Mas até que poderíamos ter permanecido no lugarzinho esconso durante muito mais tempo. O assunto de então era nada mais nada menos do que o filme que já existia dentro daquela *Dissertação sobre um crime*. O próprio livro, um filme, não o *script* para um livro, distingua-se.

Um grande livro mimando a estrutura de um filme, mas saindo dela para entrar pelos caminhos ramificados de um romance policial, psicológico, sociológico, histórico, costumbrista, e ainda mais o que não se consegue dizer porque a melhor substância de que é feita uma obra marcante costuma escapar à sua própria definição. Adiante. O genérico começava com o aparato da descrição minuciosa do cadáver do desconhecido, em apertado itálico, duas páginas, para ser interrompida, à

terceira lauda, pelo título e em seguida, feita a transição onde se imaginava música de fundo e imagens lentas, passar-se a caracteres em redondo, e de imediato à ação com o rafeiro lusitano de sobrancelhas amarelas a chafurdar na areia. Tão concreto, tão visual, que nesse momento, já *Balada da Praia dos Cães* estava a ser projetada no grande écran mental. A conspiração dos cães em torno do cadáver desenterado, associado ao anúncio PORTUGAL, FLY TAP, era o início de um filme que as páginas seguintes só conseguiriam tornar imparável. José Cardoso Pires sabia disso. Mas sabia também que assente nessa estrutura de montagem, este seu livro seria um desafio para um realizador que se aventurasse a filmar uma estrutura cruzada de vários planos, várias superfícies e várias profundidades. Um filme que olhasse em redondo como o vigia no alto de uma penitenciária. Que olhasse minucioso e fundo como para as letras miudinhas de um breviário. Por isso mesmo, este livro, parecendo ser o mais realista de José Cardoso Pires, era também aquele que mais driblava o real. O próprio, lá no lugarzinho esconso de La Guardia, enquanto os polícias revolviam os haveres dos dois passageiros em trânsito, ia dizendo – “É preciso esfrangalhar o real, mas sobretudo ter olhinhos para se saber onde se vai parar. Só que olhinhos, olhinhos, isso é o que menos há...”

Eu estava plenamente de acordo em que o autor de *Balada da Praia dos Cães* tinha sabido como arborescer a narrativa, tinha sabido como suspendê-la e retomá-la. Só dominando a arte da cesura, e trabalhando-a até à exaustão, se consegue transformar uma investigação policial numa narrativa sobre o tempo e sobre a alma. Uma obra sobre o tempo escuro de Salazar, o tempo mais escuro possível, quando a ditadura tinha atingido a velocidade cruzeiro, e nenhuma ruptura se vislumbrava no horizonte que não passasse pelo massacre da própria carne, por decisão voluntária. Nada fácil. Já na altura, depois da paragem no sítio esconso, retomado o avião onde se julgava só haver polacos, eu falei daquela passagem sobre Lisboa em que a capital era descrita como um animal de luz fria, um animal que se estendia por toda a dimensão do país. É triste e lindo, sabe? Dizia-lhe. Volvido todo este tempo, que

não passa de um só dia longo, vale a pena reler a passagem que invocávamos durante a conversa, um texto inatacável, referindo-se a Lisboa, animal sedentário e alapardado, nos seguintes termos – “É cinzento e finge paz. Atenção, *achtung*. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras da polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial de Salazar e bem à vista há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da cidade está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir”.

É no meio deste cenário vigilante e venal, simbolizado pelo lagarto Lizardo do chefe de brigada da Polícia Judiciária, que o filme sobre o homicídio decorre, unindo o destino dos perseguidores e perseguidos na lama do mesmo pântano e nas malhas do mesmo crime. Quando chegámos a Toronto, e a neve cobria a natureza de branco, em Portugal a lembrança do ano de 1960 já estava fechada na redoma de mais de vinte anos, mas ainda assim, era desse tempo atroz que provinha o frio. Você escreveu um grande, um belo livro. E José Cardoso Pires – “Essa agora, isso parece-lhe você. Tem visto o que se tem escrito? Dizem que eu ainda não saí do neorrealismo. E como poderia sair, se nunca entrei?” O autor de *Balada da Praia dos Cães* ria e fumava, irreverente, como na fotografia do Ignacio Ludgero que ocupava, e desde aquela manhã ocupa, toda a contracapa do livro.

Tinha razão no que dizia. Ainda agora, ao retirá-lo da estante, passado o dia longo, caiu para o chão um texto crítico da altura. Quem escrevia estava perplexo com o cruzamento dos relatórios e das confissões, tanta perícia, tanta mudança de voz, tanto dentro e fora, tanta projeção do desejo e tanta fantasia, tanta informação, e achava por isso que *Balada da Praia dos Cães* era uma novela. Para tanto, quem escrevia no papel de jornal, que entretanto se fez castanho, recorria à invocação das *Conversações de Goethe com Eckmann*, onde constaria a seguinte definição para novela – “O que é, afinal, uma novela senão

uma novidade de que ainda não tínhamos tido qualquer referência?” E logo de seguida, deduzia-se que aquela novela, *Balada da Praia dos Cães*, era sobretudo um arcabouço que informava, isto é, a obra servia para dar notícias ao leitor através de uma extraordinária capacidade de mimetismo para reproduzir inquéritos, depoimentos, solilóquios, monólogos, materiais estranhos à própria experiência do autor. No fundo, uma sinuosa desaprovação do tema, do assunto e da construção. Uma novela, *Balada da Praia dos Cães*? Muito curioso. Um dos aspetos que mais estimo neste romance é precisamente a capacidade de amálgama do género outro, tão próprio de um tempo que, já pela altura da publicação desta *Dissertação sobre um crime*, se tinha passado a designar por hiper-modernismo e pós-modernismo. Consciente dessa confusão de planos, que fora a argamassa da sua invenção neste livro, e a fadiga de que muitos se queixavam pelo cruzamento de planos e de pontos de vista, José Cardoso Pires dizia, lá no *lobby* do Hotel onde ficámos – “Você vai ver, os gajos vão passar-lhe por cima e nem vão olhar. Vão pôr de lado, vão chamar-lhe novela policial, ou qualquer coisa do género...”

Referia-se, então, à primeiríssima edição do Prémio APE, prémio que já na altura, em Lisboa, lhe fora atribuído, mas ele só saberia oito dias mais tarde. Nas ruas de Toronto, soprava um vento glacial. Laura Bulger, habituada a deslizar na neve, fazia-nos correr e escorregar, verter lágrimas de frio. José Cardoso Pires agarrava-se a um sobretudo cor de camelo que dizia ser de um seu compadre. Detestava sobretudo, que dinheiro tão mal empregado. Para quê sobretudo em Portugal? Entretanto, o filme do seu livro continuava entre nós, e era dele que o autor falava aos rapazes canadianos.

Mas não referia só a antiga pátria onde haviam pontificado abomináveis, salva dez anos antes para a liberdade, pátria onde pelo menos já se podia falar, votar e escrever livremente. Cardoso Pires referia-se também a uma outra dimensão, a da singularidade dos homens, aqueles cuja vida se cruza com a morte, e se fazem figuras trágicas, inscritos no destino das pátrias, mas para além das pátrias. No caso de *Balada*

*da Praia dos Cães*, além da ditadura e do *huis-clos* que fazia brotar nos enclausurados vícios mais vastos do que o da sedição, havia um caso próprio, a história de alguém que bem poderia ter sido um herói da resistência, mas fora uma vítima da sua força cruzada com perversão, refiro-me ao fatal Major Luís Dantas Castro. O potencial herói que dentro de si transportava um sádico. Aliás, existe um parentesco apreciável entre este livro de Cardoso Pires e *Santuário* de William Faulkner, e não só porque num caso e noutro a devastação provém dos impotentes sexuais. Em ambos os romances a estrutura é policial, em ambos a descida ao coração profundo das figuras em causa é apresentada como uma descida até à verdade dos caracteres, abrindo-os ao meio com uma lâmina. E em ambos os romances existem, imersos na matéria ficcional de aluvião, belos filmes disponíveis. A certa altura, a caminho de um auditório que abria para o Lago Ontário, ele disse – “Tem razão, o Fonseca e Costa está a tratar disso...” E tratou, como se sabe. Mas nessa altura, que foi ontem, talvez esta manhã, cada um de nós tomou o seu avião e partiu para seu destino. Entendíamo-nos. Em Lisboa, encontrámo-nos desde então até noventa e oito, no Luanda, no Tico-Tico e no interior dos livros.

Lisboa, 23 de Maio de 2012

# Memória e recomeço

Luís Mourão<sup>1</sup>

Poucos romances terão sido tão aguardados quanto *Balada da Praia dos Cães*. Implicitamente, cabia-lhe a tarefa enorme de mostrar todas as potencialidades de uma literatura sem a tutela da censura. De um autor que nos tinha dito, em *O Anjo Ancorado*, que “Quando um país não dá para agir, contentamo-nos em pensar”, esperava-se agora uma literatura que fosse ação sem deixar de ser literatura. Obviamente, não podia senão falhar. Mas a decepção foi afinal um alívio, aliás diretamente proporcional ao enorme triunfo que o romance constituiu em termos de público, crítica e prémios. O que *Balada da Praia dos Cães* provou imediatamente é que os reagenciamentos de estilo num autor com território textual consolidado se devem mais aos problemas específicos levantados por cada obra em particular do que à existência ou não de censura. José Cardoso Pires era inteiramente reconhecível no seu novo romance, e quase se poderia sublinhar a azul o que a censura cortaria se ainda existisse. Não havia pois um *outro* José Cardoso Pires cuja existência a censura tivesse impedido, havia apenas o José Cardoso Pires de sempre, agora integral e imediatamente legível, sem nos exigir esse esforço suplementar de trazer ao texto o que lá teria estado desde o início. Nada disto diminui ou diminuiu a gravidade da censura em geral e da censura literária em particular, apenas nos aliviou de termos de reconstruir uma literatura totalmente *outra* para historicamente fazermos justiça à produção literária havida durante o Estado Novo. Nesse sentido, *Balada da Praia dos Cães* foi o episódio final

---

<sup>1</sup> Instituto Politécnico de Viana do Castelo [Nota dos organizadores].

dessa breve e algo perversa novela acerca da literatura que estaria na gaveta por motivos censórios, ou da literatura que teria sido outra se outra tivesse sido a liberdade do escritor. Salvo as exceções que sempre existem nestes casos, as gavetas portuguesas estavam vazias e os escritores continuavam o seu percurso sem ruturas que se pudessem dizer análogas ao que socialmente acontecera com o 25 de Abril, como quatro anos antes tinham já mostrado Augusto Abelaira, com *Sem tecto entre ruínas*, e Carlos de Oliveira, com *Finisterra*.

Encerrado esse episódio, ainda hoje tenho bem vivo o incómodo que senti com *Balada da Praia dos Cães*. Um *voyeurismo* forçado, um obrigar-nos ao ponto de vista de um inspetor que fazia a parte do que toda a leitura deve ser – inteligente, minuciosa, reconstruindo na imaginação, inventando coerências que se antecipam à própria realidade, guardando o que sobra depois das explicações possíveis –, mas que era também, não apesar dessas qualidades mas dir-se-ia que, perversamente, com essas mesmas qualidades, de uma miséria pulsional que não se media tanto pela cedência aos estereótipos de época mas no deixar vir ao de cima de uma sexualidade que se construía sempre a uma distância securitária do seu objeto de desejo, isto é, de uma sexualidade que fruía com a sua própria impotência e com o seu narcisismo triste e não-ostensivo, como era próprio da libido do Estado Novo.

Creio bem que *Balada da Praia dos Cães* não teria triunfado sem esse incómodo, afinal o preço a pagar por entrar na *forma mentis* de um regime. Mais a mais um incómodo que tinha a vantagem suplementar de se incomodar com algo a que bem poderíamos chamar “realidade”: os factos existiram, as personagens existiram, o caderno referido no romance existiu. Essa existência não “prende”, antes pelo contrário, exige interpretação. Ou dizendo de outra maneira: quando os factos já não são censurados, pode-se imaginar livremente a partir deles a compreensão da realidade. Em larga medida, aliás, a realidade não é outra coisa que a compreensão dela, e nesse sentido a força de *Balada da Praia dos Cães* mede-se também por esses outros livros que suscitou, por essa necessidade que outros sentiram de voltar a ou de re-interpretar



esses mesmos acontecimentos: *O Drama da Praia do Guincho. Testemunho do Cabo Gil*, de António Gil, que sendo o relato de um interveniente, parece afinal ter “aprendido” no romance aquilo que deveras viveu; e *Um Requiem Português*, de Mafalda Ivo Cruz, o romance de estreia de uma das nossas grandes autoras.

Durante alguns anos convivi largamente com *Balada da Praia dos Cães* em seminários de licenciatura e de mestrado. Os focos de atenção eram vários: a questão genológica (o sub-título “dissertação sobre um crime”, a sombra de Capote, as aproximações ao pós-modernismo); a possível homologia entre romance policial e regime policial (um espaço fechado e vigiado, o medo de todos face a todos); a sexualidade e a desocultação do político (o machismo e a impotência do Major como machismo e impotência do regime, a sexualidade de Mena como contra-enigma do feminino e ação política). De certa maneira, a dimensão do trabalho analítico era suficientemente ampla para diferir a pergunta acerca do modo como *Balada da Praia dos Cães* “ajuizava” o tempo da sua diegese e o da sua receção. Não se tratava apenas de o romance resistir, como qualquer grande romance, a uma síntese estabilizadora do seu sentido. Tratava-se também de um “fim de partida” entre as promessas com que nos tínhamos imaginado como sociedade a chegar à liberdade e o desencanto com o que o futuro dessa mesma liberdade vinha ao nosso encontro a partir dos países civilizados. Levámos tempo a perceber que o país sitiado da *Balada* não era apenas o país do salazarismo mas já também o país da democracia e da Europa – e não deixa de ser tristemente irónico dizê-lo hoje, porque o “sitiado” desse tempo dizia respeito à dificuldade em aceitar-se uma realidade aquém das promessas da revolução, não ao cerco da crise com que agora é ameaçada a sobrevivência de uma parte substancial da Europa.

Hoje, trinta anos depois, *Balada da Praia dos Cães* começa decisivamente a sua pós-história, aquele tempo em que numa obra procuramos não o seu contexto inicial específico mas a imagem do humano que ela transporta. Para esse recomeço proponho como guia esta frase de Arthur Koestler: “Se o poder corrompe, a inversa é também ver-

dadeira; a perseguição corrompe as vítimas, embora talvez de modos mais subtis e mais trágicos.”

# ***Balada da Praia dos Cães e a solidão partilhada***

Maria Alzira Seixo<sup>1</sup>

É muitas vezes no mal que a solidão se partilha. E, na partilha positiva, tantas vezes também em mal vem a dar. É o que parece dizer Covas, o inspector da Judiciária – e só quem o conhece bem o trata assim, homem que às vezes parece afundar-se em zonas ínvias do pensamento, mas podem ser só os degraus do raciocínio pesquisador. E di-lo no termo do inquérito ao crime do Guincho, estranho sucesso de Abril de 1960, que encheu jornais e fomentou imaginações. E medos, que tantos eram na altura. Um cadáver que aparece na areia abocanhado por cães. E a vítima gostara de cães! Mas Covas, ou seja Elias Santana, na “Nota Final” que a si alude, cabe na “solidão vertical” que pode ser a sua, pelo que a seu respeito se diz: modo de viver, pensar, reagir. Mas que é antes um isolamento aprazível, liberto, independente, e por isso observador criativo e conjecturante de vidas e problemas. Daí que lhe calhe a profissão detectivesca sem grandes riscos, antes apreensiva quanto ao que da vida fazem os que lhe são cometidos, e ele cerca: de perguntas, rodeios. Forte da companhia de seu lagarto Lizardo, e do Tejo que tem na janela, ali mesmo junto à Sé, poiso de amar Lisboa.

Isolamento aprazível porque sem dono (donos, só os do mundo, do país!), o do sozinho Santana, que gosta do jardim do campo de seu nome, outro lugar lisboeta onde poisa em suposições inferenciais. Curiosa personagem que vive os crimes que investiga mas deles se distancia, em pessoal juízo e aplicado (deliciado?) exercitar do poder de

---

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa [Nota dos organizadores].

análise. Arguto profissional. Ocasionalmente acompanhado. Com o agente Roque, em Elvas, no rasto do grupo que incluía os criminosos e o “excrito” (termo que contrapõe aos “escritos” documentais que lê e elabora, e que Cardoso Pires integra na estrutura do romance), não disfarça o prazer que lhe dá o caminho no comboio, “campos fora” (a intertextualidade domina-lhe as convocações de sentido, juntamente com estribilhos de operetas, sendo cantor lírico de formação), e, situado, por empatia com o triste sucesso, “no fundo do abismo” (cito do capítulo I), abre-se a encantos do ambiente rústico, em sensual captação da vida viva: “é primavera de cheiros, faz sol”.

Partilha-se então a solidão, ao imaginá-la aqui, mas em partes desiguais: da observação do cadáver que os cães estraçalharam chega-se à constituição de um grupo, de hipotéticos intentos político-revolucionários: três homens e uma mulher. Eles, militares agrestes, agressivos, capciosos; que a esperança, reduzida à espera, e infrutífera, desespera. Ela, fumando, em belo corpo de apelativa maturidade, alternando com a sombra intrigante de uma cabeleira platinada (disfarce? a outra?), imagem feminil erótica muito anos sessenta: ora de bikini na relva, em fundo de pavões, ora de saia rodada, rabo de cavalo e sapato de chinela. Ou seja: primeiro, em fotos (quase tantas quantos os documentos e relatórios existentes); depois, quando a detêm. E Mena (contra-agressivo nome a dulcificar o do amante assassinado, Dantas Castro, o nervoso – ou empedernido? – “anjo castrense”), resiste, recolhe à enxovia, e vê os sonos interrompidos por chefe Elias Santana que, junto a ela sentado, ao fim ou a meio das noites, catedraticamente lhe irrompe no despertar, avaliando saberes e responsabilidades no alvorecer da vigília forçada. Tortura? Companhia? Desejo? Perseguição? E a pergunta a fazer, pelo leitor e não só pelo chefe, é uma destas: quem acompanha quem, nas solidões e medos encontrados na via dolorosa? Quem se interroga, quando se inquire um prisioneiro? Quem é, afinal, destruído, se acontece morrer entre amigos e parceiros? Abocanhado por cães amados, ou por amigos canibais? Qual a solidão mais dura, a do isolamento ou a da companhia? Elias Santana não é tanto um psicólogo, é mais

um explorador. E um bom leitor. Dos que páram a meio do livro para pensar. Ele, que adorou achar livros no local do crime, e romances de geração.

Leitora, eu também, não esperava a sensação de novidade, de atenção na leitura concentrada, presa da variabilidade do texto tão desdobrada e forte, nesta releitura que faço de *Balada da Praia dos Cães*. É a minha 4.<sup>a</sup>, catorze anos após a 3.<sup>a</sup> (1998), destinada a estudo pedagógico e a selecção de excertos para leccionar na Universidade de Chicago. Fi-la, então, na tradução inglesa, e comparando com o original, e só agora calha revelar o choque que foi deparar com tantos cortes do texto, em passos basilares e sem qualquer sinalização, ou justificação, que identificasse a cirurgia então praticada no romance. Havia (há! se não houve edição posterior, e mesmo assim. . .) supressões até no interior de períodos, sendo a obra desfigurada na sua escrita constitutiva. Arrepiante, já que o livro nem é longo, e que qualquer atitude editorial de tal tipo requiere, de tradutores ou entidades que publiquem, uma palavra de respeito justificativo quanto a alterações efectuadas. Fica registado o meu protesto, veemente.

Mas, reatando as impressões da releitura actual, vinco, então, a capacidade de resistência deste texto literário nos seus trinta anos de vida, sobretudo tendo em conta que romanceia uma ocorrência verídica que entretanto se apequenou, recolhida à História. Pois se tratava do seu contrário: um romance de actualidade. E vinco, em especial, a força expressiva do estilo adoptado (coloquial, monologante, judicativo, saltitando nos registos da língua: jurídico, analítico, psicologizante, individualista, irónico, desimplicado, desafiador), além das inovações prosseguidas na construção do texto (inclusão de escritos não poéticos – recortes de imprensa, relatórios da polícia, depoimentos, testemunhos, etc., quer autênticos, quer os que se adivinham forjados pelo autor), sendo certo que, se perderam entretanto o alcance da novidade processual na composição em literatura, perduram como sinais de adequação de uma forma nova ao tipo de romance, muito singular também então, que se concebia.

É essa estrutura que, então como hoje, faz do romance uma forma ficcional diferente, que vários escritores depois adoptaram. E, se ser diferente não significa ser novo (o autor actualizava aí processos que, quarenta anos antes, John dos Passos usara), tal diferença composicional conjuga-se com figurações temáticas (o grupo de homens e a mulher, fechados na casa, esperando sinais, em alucinante *huis-clos*) no delineio de uma forma ficcional de sensibilidade que é nova, por atenta, a par disso, a indicações e sentimentos, a modos de luta e sinais de desespero, que se afastam já do universo sartriano, alcançando o modo peculiar de Cardoso Pires na efectivação da descida aos infernos: da colectividade, do grupo, do núcleo resistente que porém soçobra, e da consciência atenta que a acompanha, compreensiva mas desafecta, mantida à tona só na observação que é a da escrita. Com a força da actuação directa. Pois a interferência dos dados escritos exteriores à literatura, nela incluídos, se integra na edificação narrativa, em conjunto coeso que conforma a mensagem de teor político ao sentir colectivo que progressivamente se elabora, e, mais admirável ainda, a partir do sentir singular, na existência anónima do cidadão que é comum antes de vir a ser notícia. A *Balada* é um dos nossos primeiros romances a encenar a poética da mediatização.

Mas um romance que não esquece a lição clássica. Que fala na “doce França”, tanto como ecoa a canção popular “Auprès de ma blonde” (meros exemplos, de tantos possíveis), propondo níveis diversos na compreensão do texto, que vão do épico (“La Chanson de Roland”) ao popular acarinhado pela média burguesia culta. E sem predomínio francês: o livro talvez mais presente é um de Jack London. Clássico ainda na estrutura interna, com o esquema básico ocidental: personagens, intriga, tempos, espaços. E um narrador, sim!, desarticulado: pois se o inspector da “Judite”, Elias, domina, de perfil coeso, são também parceiros de observação e reconto os seus superiores e coadjuvantes; os suspeitos do homicídio cometido; os comparsas, personagens secundárias ou centrais de aparência breve. Todos se medindo por atitudes características, flagrantes de aspecto, modos de agir próprios.

Romance de tipo realista, não fora a excepcionalidade de quase tudo, cortando a relação com o quotidiano para exhibir uma intriga na qual antes avulta a caracterização abstracta e construída da novela policial. A qual trava com o romanesco do seu tempo (o pós-modernismo que então marca fundo a literatura europeia) a relação que lhe evidencia o carácter inovador.

Continua a ser um grande livro, a *Balada da Praia dos Cães*. Um dos poucos que, no nosso século XX, levou a extremo grau de apuramento o romance de género. De vários géneros. Porque o policial, o político, o psicológico, o amoroso, o de mistério, todos eles praticam aqui transferências de imagens da vida de todos os dias para a textualização. A extrema exigência com a linguagem a que o autor de *O Hóspede de Job* nos habituara torna esse apuramento quase secundário, em exame apressado desta obra. Mas a excelência não abunda, e, quando existe, é preciso sublinhá-la. Sublinharam a excelência de Cardoso Pires os três grandes mestres da estética literária da 2.<sup>a</sup> metade do século XX: Jacinto do Prado Coelho, Óscar Lopes, David Mourão-Ferreira. Esta é a ocasião para o fazer de novo, em relação a este texto de perfeição que é a *Balada*.

# Recapitulando ... A *Balada*, de Cesário a Buñuel (além do mais)

Maria Fernanda de Abreu<sup>1</sup>

*Recapitulando...* é a bengala em que se apoia Elias Chefe, de brigada, polícia, para reiniciar o interrogatório de Mena, a amante do major assassinado, nos subterrâneos da Polícia Judiciária. Bengala, precisamente.

## Coxas e pernas

Mena, a das “coxas soberanas”, que ele “não se cansava de admirar”<sup>2</sup>. Mena não precisa de recorrer ao *bazar ortopédico*, da Rua da Madalena, que tanto atrai Elias. Elias ou o Autor? É este quem o faz passar do Largo do Caldas para este “outro lado”, que vale a pena olhar. Essa *feira* tão especial, “aí nunca falta que *ver* nem que *meditar*” (sublinho). Assim, por exemplo, na voz do narrador:

Calçada a pino, cada loja com o seu carrinho de inválido exposto à porta como se estivesse à espera da ordem de partida para um rally-surpresa. Vista do cimo da rua, aquelas cadeiras resplandecentes parecem prontas a rolar a qualquer momento pelo plano inclinado abaixo, ganharem velocidade, altura, e desaparecerem

---

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa [Nota dos organizadores].

<sup>2</sup> Citarei sempre de: José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*. Mem Martins, Círculo de Leitores, 2003 [Nota do Editor: esta edição tomou por base o texto da 16.<sup>a</sup> edição, Publicações Dom Quixote, 1995, o último revisto pelo Autor], p. 33.



como máquinas loucas sobrevoando os telhados da cidade. Ao pôr do Sol recolhem domesticadamente, [...]. Exibem [as montras] membros articulados, espartilhos dramáticos que lembram palácios de tortura, pescoços de metal, Próteses & Fundas Medicinais<sup>3</sup>.

E ao acompanhar-lhe o olhar, ainda antes de chegar ao carro da mão decepada, por via de um advérbio – *domesticadamente* – invade-me o “Sentimento dum Ocidental”: *raramente, amareladamente*<sup>4</sup>. É também Noite Fechada em Lisboa e estamos, afinal, ao pé “da velha Sé”, calçada a pino ou “íngreme subida” e, em vez dos “sinos dum tanger monástico e devoto”, temos, agora, “os sacrários dos ex-votos no caminho de quem passa”.

Regresso a Mena, a das “coxas soberanas”. E, então, por efeito do *bazar ortopédico*, vejo não só as “ancas opulentas” das varinas de Cesário, mas também, sobrepondo-se-lhe, a perna amputada de Tristana numa cadeira de rodas. Tristana, Catherine Deneuve. E já não Galdós mas Buñuel, Luis Buñuel.

E agora, José? E, agora, senhor Autor<sup>5</sup>? Foi o Senhor quem me levou por estes caminhos porque ontem mesmo o li (reli) a dirigir-se a

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>4</sup> (Re)ler todo o poema. Em *Obra Completa de Cesário Verde*, 4.<sup>a</sup> edição, organizada, prefaciada e anotada por Joel Serrão. Lisboa, Livros Horizonte, 1983, disponível para consulta em <http://cvc.instituto-Camoes.pt/poemasemana/1/01.html>. Só para recordar: “Semelham-se a gaiolas, com viveiros, / As edificações somente emadouradas: / Como morcegos, ao cair das badaladas, / Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros. / [...] Num trem de praça arengam dois dentistas; / Um trôpego arlequim braceja numas andas; / Os querubins do lar flutuam nas varandas; / Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas! [...] / E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras, / Correndo com firmeza, assomam as varinas. / Vêm sacudindo as ancas opulentas! [...] / À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes, / Chora-me o coração que se enche e que se abisma. / [...] / E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes, / Amareladamente, os cães parecem lobos.”

<sup>5</sup> Sobre a designação a dar à voz que escreve, uma das questões mais intrigantes deste romance magistral, não cabe aqui apresentar as reflexões que me levam a optar por chamar-lhe O Autor e não O Narrador. É o mesmo que, na capa do livro, se

Goya e a fazer esta confissão que a muitos pode surpreender:

Mas hipótese de sonho, o sono está tão vizinho do pesadelo que engendra monstros – e dito isto estamos a ouvir, lá de longe, Don Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

Verdade, magnífico visionário. Muitos dos vossos *Caprichos* e *Disparates*, muitas das vossas *Aparições*, Don Francisco, encontram-se hoje aqui, neste retábulo peninsular. Encontram-se também em Buñuel, vosso dilecto discípulo – eu sei; mas é do pesadelo português que estou falando, e esse é exacto, não tem metáfora: transporta o grotesco dentro dele sem precisar de imaginação que o visite<sup>6</sup>.

Continuo, por isso, a ver a perna amputada de Tristana no *bazar ortopédico* da lisboeta Rua da Madalena. Buñuel, ele, não põe a cadeira de rodas de Tristana a voar, Goya sim poderia ter posto. Estes voos do Autor virão de outros *caprichos*. . . Agora, o que me assalta é a perna do manequim do *Ensayo de un Crimen* de Buñuel a entrar no forno. (E não será esta *Balada*, também ela, um *Ensaio* – de um crime?).

## De mão a mão

Ali, na *feira dos ortopédicos*, o meu Autor faz-me ver, e insiste, uma mão:

[...] a tal mão pousada no volante, de borracha plástica, morena e quase terrosa e com um pulso peludo que termina num punho de camisa sem manga. Tem tudo, a mão, rugas, unhas, pêlos implantados nos poros; no dedo próprio vê-se uma aliança de casamento<sup>7</sup>.

---

identifica como José Cardoso Pires, que na ficha técnica é indicado como tal e que, por exemplo, é assinalado no corpo do livro como tradutor do texto da folha da revista *Erotika*: “*O texto* (tradução de J.C.P.)”, p. 114.

<sup>6</sup> Em “Lá vai o português” [1972], *E agora, José?*. Mem Martins: Círculo de Leitores, 2003, p. 16.

<sup>7</sup> *Balada*. . . , p. 75.

Não é a mão cortada do *Perro Andaluz*, não é. Mas esses “pêlos implantados nos poros” levam-me à mão com formigas de Buñuel. Surrealista, dizem. “Alucinações em torno de uma mão morta” é um argumento de Buñuel para uma sequência utilizada por Robert Florey no seu filme *The Beast with Five Fingers* (1946)... Que ele depois utilizará como mão cortada e já não morta no seu *El ángel exterminador* (1956), para muitos e sábios espectadores buñuelianos, a melhor cena do filme. (Até num “blog” encontro a frase: “el motivo de la mano cortada constituye un motivo esencial” no cinema de Buñuel.)

Em “A reconstituição. 8 de Agosto de 1960” do crime investigado (?) na *Balada*, o nosso Autor:

O arquitecto pegou-lhe no pulso para orientar a pontaria, com a outra mão envolveu a dela [...]. Mena nunca mais se esquecerá da frieza macia que respirava essa mão e do apagamento com que ela se lhe ajustou aos dedos. Por isso a olhou e não ao alvo no acto de disparar. Tinha tudo de homem, a mão; mas tão destituída de peso, tão vencida e quase irónica. Era como que uma luva feita da pele da mão que nos tivesse sido roubada<sup>8</sup>.

### **Sequência final. Elias, as imorais e o soldado, ao som de zarzuela e cuplé<sup>9</sup>**

O herói desta *Balada*, Elias, protagonista único da primeira página da “Investigação”, é “indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada...”. Um “enfezado”? Será também ele o herói da última sequência<sup>10</sup> numa deambulação nocturna que vai da Avenida, onde acabava de “averbar mais uma sessão das *Violetas Imperiais* no

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>9</sup> *El último cuplé* (1957), título original que, na tradução portuguesa, recupera o *couplet* francês, mistura-se aqui com as *Violetas Imperiais*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 234-239.

Capitólio” até sua casa, depois de subir “à Rua da Madalena, a dos bazares ortopédicos”.

Ao chegar ao Campo de Santana / Jardim dos Mártires (ai, os nomes das ruas e dos jardins), encontrará, num pilar, não o épico de outrora de proporções guerreiras, de Cesário, mas, com ele dialogando o nosso Autor, “a estátua do cirurgião Sousa Martins, o tal que depois de morto continua a semear curas entre os vivos”. Em vez da épica de outrora, as súplicas de hoje, em “oferendas humildes”<sup>11</sup>. Aliás, também algumas destas oferendas são “bengalas, uma bota ortopédica, esbeçada e bolorenta, o boião com pedras de fígado ou com pedaços de estômago, mil testemunhos”. Elias, claro está, é abordado por um soldado mas “obrigado, amigo, fica para a outra vez”.

Até ao final do trajecto hão-de acompanhá-lo não “as notas pastoris de uma longínqua flauta” mas as coplas das *Violetas Imperiais*, em espanhol, “passagens de zarzuela e trechos avulsos” que o Autor escrupulosamente enumera, em jeito de relatório policial, nada menos que como fecho do relato, antes da palavra “FIM”. As coplas de Sarita Montiel e “as imorais” de Cesário, agora “Oh irmanas” [sic]. (Cerca de cinquenta páginas antes: “Elias, para o inspector Otero: Norah d’Almeida, mi hermana emputecida, de dia liceu, à noite chungaria”. No bar Bolero.)

Até ao final, não. Porque, em determinado momento, “Elias deixa de cantar”, impressionado pela cena com que há pouco se deparou. No momento em que na montra da agência Abreu, a das viagens, lê o cartaz da TAP, “*PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret*”:

[...] vê passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde.  
De longe. Certamente da auto-estrada do Norte, avenida do aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada.

---

<sup>11</sup> Cesário: “Mas, num recinto público e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras, / Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras, / Um épico doutro ascende, num pilar! [...] / Nesta acumulação de corpos enfezados; / Sombrios e espectrais recolhem os soldados;”

Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, cara entre grades.

Cesário, que mais?<sup>12</sup> Hiper-realismo, Modernismo, Surrealismo. Todos estes ismos, dizem. Expressionismo? Antes, noutra sequência, a do sonho – *sonho*, pois – onde Elias se vê no Hotel Ariston Palace de Barcelona, grotesco o “Salón de los Duques Cantábricos”, fixa-se no desenho da capa da ementa:

A coroar a arcada da porta do hotel há uma máscara saída da cantaria que está apenas apontada, imprecisa. Um sátiro? Um Deus da mitologia?

Não, o diabo com uma mascarilha de carnaval. Elias iria jurar que se aquela figura não tivesse sido talhada em pedra os cornos seriam dourados e a mascarilha vermelha<sup>13</sup>.

Na “noite fechada” de Cesário, a lua lembra ao Poeta “o circo e os jogos malabares.”. De circo é a última imagem desta *Balada*. (Balada ?!). De circo, em Lisboa, na Avenida, acompanhada de música de zarzuela e de *cuplés* madrilenos. Imagem que entra como folhas de navalhas no coração do leitor. E na garganta, estrangulado, um grito de socorro.

E agora, Don José Cardoso Pires? Uma das suas *aparições* visionárias deste seu *retábulo peninsular*<sup>14</sup>?! O *pesadelo português*? Cesário Verde, *O Sentimento dum Ocidental* (Lisboa, 1880):

Mas se vivemos, os emparedados,

---

<sup>12</sup> Dom Quixote enjaulado.

<sup>13</sup> *Balada*... , p. 117.

<sup>14</sup> Só mais uma: “[Elias] comeu o seu besugo grelhado na sala luarenta da Estrela do Limoeiro. [...] só teve por companhia duas velhas de guardanapo à coleira, que batiam castanholas com as dentaduras à mesa do canto, e três canários de gaiola suspensos no tecto de tabuinhas. Ao alto do aparador havia o cartaz do galo de Barcelos a anunciar Portugal”, *Ibid.*, p. 173.

Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...  
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas  
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

Paris, Agosto de 2012

# O realismo em *Balada da Praia dos Cães*

Miguel Real

Mais do que em *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982), primeiro romance de José Cardoso Pires publicado após o 25 de Abril de 1974, permite-nos detectar o *triplo* realismo de que se compõem os romances deste autor<sup>1</sup>.

Em primeiro lugar, um realismo de base como orientação estilística e semântica do texto, vinculada a acontecimentos históricos. Este tipo de realismo praticado por José Cardoso Pires corresponde ao *lugar* histórico de que a intriga diegética se tece, permitindo a inserção espacial e temporal do texto narrativo no grande texto social da História, um realismo fundado classicamente na verosimilhança e na fidelidade ao real, projectando continuamente pontes de contacto com o movimento da sociedade, pelas quais o leitor se sente literariamente abrigado, reconhecendo o envolvimento social da história narrada.

Neste sentido, José Cardoso Pires, em *Balada da Praia dos Cães*, história de um assassinato na década de 1960 e da sua posterior investigação policial, prossegue a inspiração realista queirosiana da criação do texto literário: este deve estender as suas diversas raízes à realidade exterior ao autor. Porém, o que em Eça se evidenciava como moda literária europeia da segunda metade do século XIX (Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert), uma forma de actualização da literatura portuguesa

---

<sup>1</sup> Porque obrigatório, inspirámo-nos na leitura da tese de doutoramento de Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1996 (texto policopiado).

face à literatura francesa, conseguida em perfeição na sua obra, em Cardoso Pires, diferentemente, porventura influenciado pela sua iniciação neo-realista, manifesta-se, não como opção cultural ou literária geral, mas como deliberada opção estilística de escrita, condicionadora do universo semântico e lexical, pelo qual, enumerando os objectos da realidade, multiplicando-os descritivamente, prestando densidade às personagens através do ilhéu de objectos que o circundam e definem enquanto rasto de biografia, José Cardoso Pires encontra o seu estilo singular no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Não no sentido do romance-documento, teorizado por Zola e, de certo modo, seguido pela doutrina neo-realista portuguesa, mas no sentido de deixar o texto ser invadido pela realidade, ter esta como suporte contínuo daquele, decidir – é uma decisão voluntária – não olhar para dentro, para o interior, mas olhar para fora, sempre, buscando no horizonte exterior o sustentáculo de cada linha escrita. Neste sentido, em *Balada da Praia dos Cães*, o fio condutor da narrativa tira uma linha de prumo à realidade, isto é, respeita (ainda que de um modo descontínuo – o terceiro tipo de realismo de *Balada da Praia dos Cães*) a dupla categorização do espaço e do tempo e a inserção dos factos na representação geral da sociedade. Dito de um modo não teórico, José Cardoso Pires, como autor, tem o realismo no sangue, é-lhe instintual, presente em todos os seus romances como moldura enquadradora e fundamentadora da história narrada.

Em segundo lugar, o realismo de José Cardoso Pires é, igualmente, um realismo do pormenor, da minúcia bem descrita e bem narrada, da fisionomia circunstanciada das personagens, nomeadamente de Elias Cabral Santana, desenhada ao detalhe, a ascendência, a carreira profissional registada com o zelo de um relatório, os hábitos: neste sentido, leia-se a página 15<sup>2</sup>, observe-se a decisão autoral da transformação das formas de narração ficcional numa lista ou inventário de objectos, intercalados com o sinal de ponto e vírgula. Esta, a enumeração, é uma das formas mais relevantes que este segundo realismo assume na ficção

<sup>2</sup> José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, O Jornal, 1982, p. 15.



de José Cardoso Pires, como se pela inventariação dos objectos o texto manifestasse uma superior fidelidade ao real, apostando numa espécie de labirinto da realidade condicionador e bloqueador das possibilidades evolutivas das personagens e da história narrada. Não se trata, porém, em José Cardoso Pires, de um realismo objectual, de reduzir a visão estética à simples inventariação de objectos, como o tinham feito, nas décadas de 1950 e 60, os próceres do “Nouveau Roman”, que Cardoso Pires não desconhecia. Trata-se, sim, de prestar ordem aos objectos, isto é, à realidade, através da ancoragem dos objectos numa personagem ou numa específica situação social. Daqui o subtítulo de *Balada da Praia dos Cães*: “Dissertação sobre um Crime”. Dissertar significa prestar ordem lógica, frásica, argumentativa aos factos, isto é, a colecções de objectos. Dito de outro modo, significa prestar sentido humano, neste caso estético, aos factos e objectos inventariados ou enumerados pelo narrador. Não se trata, portanto, de um realismo lírico ou de um realismo fantástico. A inventariação de objectos e a descrição ou narração de factos só se tornam importantes para o todo do romance desde que revelem o sentido narrativo das suas personagens ou dos seus episódios mais marcantes. Assim a biografia das diversas personagens de *Balada da Praia dos Cães*, sempre reportada a factos e sempre animada de um complexo de objectos, que retratam semanticamente cada personagem. Factos sem argumentos (razões intradieéticas de prévia selecção dos objectos) não existem em José Cardoso Pires: “factos” significa “realidade”; “argumentos” significa “movimento narrativo da realidade”. Deste modo, José Cardoso Pires, em conjunto com Ferreira de Castro e descontando os escritores neo-realistas, de ideário estético conforme o seu emblema político, deve ser porventura o escritor português mais realista do século XX.

Finalmente, em terceiro lugar, José Cardoso Pires pratica outro tipo de realismo: o realismo estrutural. O zelo no estabelecimento de uma forma ou estrutura condicionadora da posição e do papel de cada capítulo, de cada acontecimento e de cada personagem no todo da narrativa torna-se permanente em todos os seus romances. Para além da ins-

piração realista do texto (1.º tipo de realismo) e da inventariação ou enumeração como sentido determinante do texto (2.º tipo de realismo), existe igualmente o realismo da estrutura total do texto. É o realismo do Todo ou da Forma, reitor das Partes ou do Conteúdo. É este o realismo explorado abundantemente por Petar Petrov, na tese referida em nota de rodapé, como sendo de “feição exclusivamente subjectiva e experimental” (p. 82) e é justamente por via deste realismo “formal” que José Cardoso Pires supera o seu lastro estético neo-realista em *O Del-fim*, repetindo-o em *Balada da Praia dos Cães* e em *Alexandra Alpha* (1987). É justamente este elemento de subjectividade, aplicado mais à estrutura do que aos elementos desta (acção, intriga, personagens, categorias de espaço e tempo. . . ), bem como os temas escolhidos, que diferenciam fortemente o estilo deste autor dos seus antigos companheiros neo-realistas, introduzindo características experimentais na ordenação das partes segundo o todo da narrativa.

Se cruzarmos o segundo e o terceiro tipos de realismo teremos tanto o exacto retrato estético do lugar singular dos romances de José Cardoso Pires no panorama da literatura portuguesa contemporânea quanto o exacto modo como este autor superou o legado neo-realista donde proviera.

Azenhas do Mar, Sintra, 1 de Julho de 2012

# ***A Balada* e o seu compositor**

Rogério Rodrigues<sup>1</sup>

Com a publicação, em 1982, pelas edições O Jornal, da *Balada da Praia dos Cães*, José Cardoso Pires punha fim a um longo silêncio ficcionista e calava vozes que, de vários quadrantes literários e políticos, iam insinuando que a liberdade política, conquistada com o 25 de Abril, teria atrofiado ou adiado a liberdade criativa.

O sucesso, quase imediato, do romance de Cardoso Pires, reconhecido com vários prémios e edições, viria calar muitas vozes.

Numa das muitas noites em que nos encontrávamos, Cardoso Pires não resistiu em procurar um dos seus detractores, mas que, por via indirecta, gostaria que lhe oferecesse um exemplar do romance.

Percorremos vários bares, do After Eight ao Procópio, onde wisdom às sextas-feiras com Fonseca e Costa e Raul Solnado, entre outros, até ao Snob e ao Pedro V, com uma paragem pelo Paródia.

E o Cardoso Pires resmungava, zangado: “Quero-lhe dizer na cara que não dou carne a vegetarianos”.

Meses depois, sob sua proposta e muita ajuda na investigação, desafiou-me para escrever uma longa reportagem sobre os factos e as personagens reais, ficcionadas no romance. A reportagem saiu em *O Jornal* em Julho de 1983: “A verdade por detrás do *best-seller*”.

Escreve Cardoso Pires na *Balada*: “Todos são personagens literários, dissertados de figuras reais”.

---

<sup>1</sup> Jornalista, autor da reportagem “A verdade por detrás do *best-seller*”, publicada em *O Jornal* a 1 de Julho de 1983 [Nota dos organizadores].

Tive acesso a parte do processo, a fotografias da época, protagonistas, local e reconstituição do crime, materiais que, mais tarde, entreguei a Fonseca e Costa, realizador da *Balada da Praia dos Cães*.

Há muitos anos que Cardoso Pires estava interessado na história, como símbolo do espaço concentracionário salazarista, além do machismo lusitano, tema que lhe era tão caro.

Falei, na altura, com o oficial que cedeu o automóvel e seguiu a corda em que fugiram do forte de Elvas. Este oficial, ainda vivo, vem referenciado no *Portugal Amordaçado* de Mário Soares, implicado na Revolta da Sé de 1959. Acabou por partilhar na Casa da Reclusão da Trafaria a companhia de Almeida Santos, Jean-Jacques, o capitão Romba e Casimiro Monteiro e, mais tarde, o matador “oficial” do general Humberto Delgado.

Encontrámos (o Cardoso Pires e eu) António Gil (o cabo Barroca do romance), um dos executores de Almeida Santos.

O sucesso do livro levou a que António Gil publicasse, em 1984, *O Drama da Praia do Guincho* na Regra do Jogo Edições, onde privilegia o lado passional, ainda que envolto num pretexto político.

Na mesma onda, também em 1984, Joaquim Paço d’Arcos publica, na Guimarães Editores, a peça de teatro *O Crime Inútil*. Trata-se do aproveitamento (sem sucesso, diga-se de passagem) do êxito do romance de Cardoso Pires, pois Joaquim Paços d’Arcos, até então em silêncio, teve direito especial no Tribunal de Sintra a uma cadeira para assistir ao julgamento.

Já em 1961, ainda com a execução de Almeida Santos fresca na memória dos portugueses, Agustina Bessa-Luís narra, na primeira versão de *O Manto*, a história da morte do militar que frequentava a sua casa no Porto.

Algumas revelações são feitas na *Ler* de Março de 2012, numa entrevista de Carlos Vaz Marques a Alberto Luís e Mónica Baldaque, marido e filha de Agustina.

Na segunda versão de *O Manto*, a oficial, a história do crime é suprimida.

Na primeira, Almeida Santos está descrito como “um vaidoso, um mulherengo e um jogador”.

### **Elias Santana, a personagem**

O agente Elias Santana, o Covas, é a grande personagem criada, sem o arrimo de uma personagem real, por José Cardoso Pires, interpretada pelo seu amigo Raul Solnado no filme de Fonseca e Costa. É o interrogador, o investigador e coro desta tragédia grega de uma “fatalidade inadiável” como confessou Jean Jacques (o Fontoura da *Balada*), no Tribunal de Sintra.

Elias é “um polícia obscuro e paciente” que vivia com um lagarto redomado, seu interlocutor de solidão sem fim: “irmão rastilhante, se tu soubesses metade do que sabe um advogado há muito que tinhas passado a jacaré”.

O interrogatório de Mena (na vida real Maria José, que mais tarde viria a casar com um rico norte-americano, residente em Nova Iorque) traz sempre uma carga subliminar de erotismo: “A unha passeia, a unha passeia. É um bico de ave deserta a sobrevoar o penteado de uma caveira burocrática”.

Cardoso Pires domina como nenhum escritor português (talvez se assemelhe apenas a *O que diz Moler*, do seu amigo Dinis Machado) o linguajar “lisbio” e o calão policial.

Numa súbita reminiscência das leituras liceais de sua juventude, lembra o ultra-romântico Soares dos Passos (“vai alta a lua na mansão da morte”) quando escreve “Vai alta a lua na mansão da Judite”.

O agente Elias, no seu discurrir solitário, vai-nos encaminhando para a motivação da morte. “Aquele homem que a amava até à destruição”, reflecte Cardoso Pires. “Suicidou-se na miúda”, conclui Elias.

A impotência, misturada ao álcool, agravava a violência destruidora do major Dantas.

## A Lisboa de Cardoso Pires

Há lugares de Lisboa onde Cardoso Pires se sente como peixe na água. Muitos deles foram-se perdendo, a própria fauna lisboeta foi envelhecendo e dando lugar à noite *fast-food*.

O Bolero, por exemplo, no Martim Moniz, com o músico cego como referência, fim de estação para intelectuais à margem ou gente sem saída; o Conde Redondo; a Sé; o Parque Mayer; a Ribadouro (“uma baía de cascas de tremoços com canecas à mistura”).

Como prosa de pedra lavrada, seca no sarcasmo, ocultando por pudor alguma ternura (tão habitual em Cardoso Pires, na sua escrita e na sua vida) reconstrói um universo de tragédia grega, em que a fatalidade (ou o destino?) enlouquece os homens, em espaços fechados que, com o correr do tempo, como que se resignam a não ser abertos, prisioneiros de um destino. Mena, a mulher, é quem dá melodia e ritmo a esta *Balada* que termina no farejar de um cão na praia do Guincho.

Se formos ver, estão no romance, misturados, todos os elementos geradores da tragédia: solidão, erotismo, álcool, violência, impotência e morte. A morte do macho alfa.

A *Balada* esperava quem a tocasse. Coube, com toda a mestria, trabalho, inspiração e talento a José Cardoso Pires. Pires, em todo o seu esplendor.







**MARCELO G. OLIVEIRA**

Professor auxiliar do ISLA Campus Lisboa | Laureate International  
Universities

Investigador do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas  
Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa

**PETAR PETROV**

Professor associado com Agregação da Faculdade de Ciências  
Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Investigador do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas  
Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa

Embora tenham sido efectuadas tentativas de contacto com os detentores de direitos de autor de todos os textos incluídos na presente edição, em dois casos não foi possível determinar a sua propriedade ou obter uma resposta até ao momento da publicação. Agradecemos o contacto dos possíveis interessados.



**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da  
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do  
projecto “PEst-OE/ELT/UI0077/2011”**

Um aniversário, uma celebração do passado e do presente, a oportunidade de visitar a nossa memória pessoal e colectiva a partir de uma sempre inédita perspectiva. A memória de um autor, um dos maiores do século XX português, e de uma obra, ela própria uma memória de um tempo entretanto desaparecido.

No seu conjunto, o actual volume pretende oferecer uma súpula das vozes que ao longo dos últimos trinta anos se juntaram à esta magnífica *Balada*. Um cântico de aniversário, uma celebração e a oportunidade de voltar a conviver com a obra de um magnífico escritor, cuja (re)visitação decerto continuará, agora e no futuro, a impressionar o mais exigente dos leitores e a possibilitar um sentido para o nosso sempre renovado presente